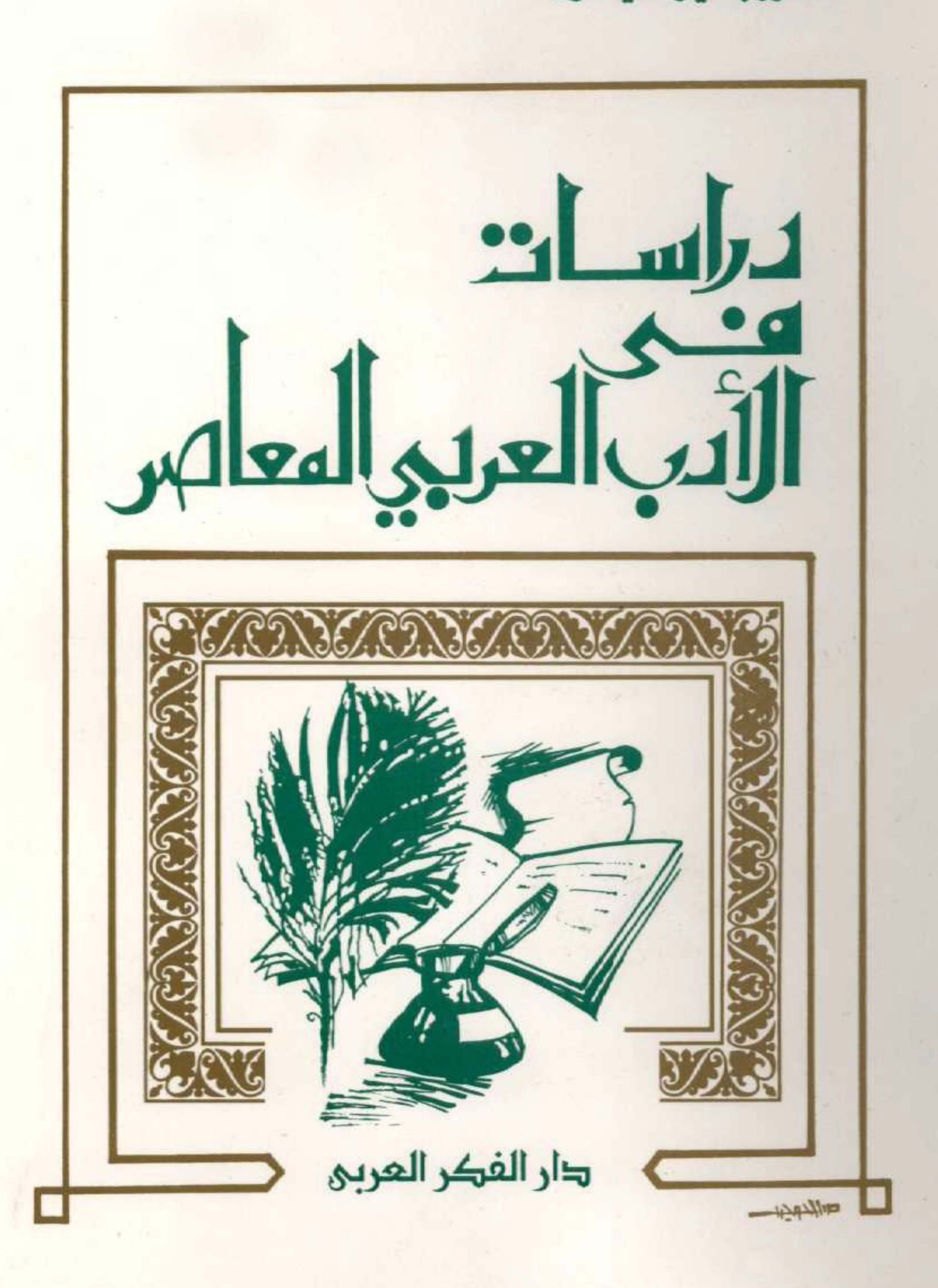
الدكتور بشير العيسوى



# دراسات فى الأدب العربى المعاصر

الدكتور

بشير العيسوى

١٤١٨ هـ ـ ١٩٩٨م

ملتزم الطبع والنشر

دار الفكر العربى

٩٤ شارع عباس العقاد ـ مدينة نصر ـ القاهرة

ت : ٢٧٥٢٧٩٤ ـ ٢٧٥٢٩٨٤

٨١٠,٩٩ بشير العيسوى.

ب ش د ر دراسات فى الأدب العربى المعاصر/ بشير العيسوى. ـ
القاهرة: دار الفكر العربى، ١٩٩٨.

١٦٠ ص؛ ٢٤ سم .

ببليوجرافية: ص ١٥٥ ـ ١٥٨.

يشتمل على هوامش.

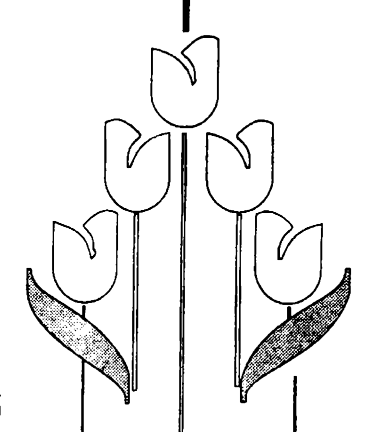
تدمك : ٢ ـ ٠١٣٥ ـ ١٠ ـ ٩٧٧.

١ ـ الأدب العربى ـ نقد. ٢ ـ الأدب العربى ـ تاريخ ـ
العصر الحديث. أ ـ العنوان.

حورس للطباعة والنشر (مهندس/هشام الشربينى وشركاه)

السيدة زينب - القاهرة ت: ٥٩٢٥٨١٤٠

# إهداء



أهدى هذا الكتاب إلى زوجتى فاتنة خليل التى كان لها كبير الفضل فى تشجيعى لإنهاء دراسات هذا الكتاب. كما أهديه من خلالها إلى أفراد أسرتى الصغيرة أحمد ومى و نور الدين وأمل ورنا الصغيرة، فقد كانوا مثالا فى طاعة الأبوين عندما هممت بكتابة هذه الدراسات، وكذا عند الانتهاء منها ومراجعة الكتاب قبيل مثوله للطبع.

المؤلف

# مقدمة

ما يزال كثير من نقادنا يعرفون النقد الأدبى على أنه سلسلة من الإطراءات والمجاملات وباقات من النفاق يتم التعامل بمفرداتها المختلفة عند تناول الأعمال الإبداعية شعرا أو نثرا أو حتى نقدا. ولست أرى أن تلك الظاهرة صحية على الإطلاق، إنما هى مؤشر لوجود أورام خبيثة فى حياتنا الأدبية. وإذا كان تناول الأحوال السياسية يستدعى طرح تلك السلسلة من الأدوات الخبيثة، فإن تناول أحوال الأدب يستدعى تناولا من نوع مختلف تماما. فتناول قصيدة ما، لشاعر مهما كان شأنه، يحتم علينا أن نقول الرأى بصراحة وصدق وبموضوعية. وينسحب ذلك على جميع الأعمال الإبداعية فى المسرح والقصة وحتى فى الموسيقى والغناء. ومهما كثرت الأحكام النقدية غير الموضوعية فإن مصيرها إلى عدم لأن طبيعة الحياة النقدية أن البقاء فيها للأصلح دوما.

والناقد الذى يضع قبالة عينيه السمعة الأدبية التى تكونت حول كاتب معين إنما يضع فى طريقته النقدية أول متراس يعيق وصوله إلى حكم نقدى مجرد وموضوعى. لماذا نعتبر أن جميع أعمال الكتاب الكبار كبيرة ومتميزة ورائعة وخالدة؟ لماذا نخادع أنفسنا ونعتبر أن كل كلمة لنزار قبانى هى إبداع دائم؟ لماذا نصر أن أى سطر يخطه نجيب محفوظ هو ثورة فى عالم الإبداع وخصوصا بعد حصوله على جائزة نوبل؟ لماذا نردد أن كل شطرة لفاروق جويدة هى أحسن ما كتب الرجل أو أحسن ما كتب فى الشعر العربى؟ وهكذا دواليك مع جميع كتابنا المبدعين وفنانينا وموسيقيينا وبالطبع مع مطربينا ومطرباتنا صغر الواحد منهم أو كبر.

إننا بحاجة ماسة إلى أن نقيم الأعمال الإبداعية للكبار كما لو كانوا مبتدئين اليوم، ولابد أن نزيح الهالة الكبيرة التى تحيط بأسمائهم عند تناول أعمالهم. ولابد أن يعرف المهتمون بالنقد أن لحظة الإبداع لا تتأتى ظروفها دوما. فإذا طُلب من فاروق جويدة أن يكتب قصيدة يوميا فذلك استهلاك لجميع قدراته، وكذا إذا طُلب منه أن يكتب عمودا يوميا فى جريدة *«العالم اليوم»* فإن ذلك استهلاك آخر لقدراته الإبداعية. وأظنه

نجح فى الأخيرة ولم يُقدم على الأولى، وبذا استُهلك نثره؛ لذا فإن القول أن جميع نثر فاروق جويدة فى «العالم اليوم» إبداع وأصالة لا تنتهى - هو نوع من النفاق الذى لن يكون الرجل بحاجة إليه. وبنفس القدر، فإن القصيدة الأسبوعية لنزار قبانى بجريدة «*الحياة*» اللبنانية اللندنية هو استهلاك من نوع مماثل لاستهلاك فاروق جويدة. وأظن الأغراض التجارية لجريدة *الحياة*، وأهداف التسويق هى التى دعت الجريدة لاستقطاب نزار قبانى رغم أن «*الحياة*» حريصة على الثقافة العربية عموما وخصوصا الشعر. لذا أتت معظم قصائد نزار الأسبوعية أو شبه الأسبوعية لا طعم ولا لون لها ولا رائحة. ونستطيع أن نرى فى خلفية كل قصيدة صورة العقد الذى وقعه نزار مع جريدة «*الحياة*». نزار قبانى لا يكون شاعرا بحق إلا عندما تهزه كارثة أو مصيبة كما حدث فى بيروت عندما نسفت السفارة العراقية وماتت فيها زوجته فأعطانا «*بلقيس*». وتأثر بهزيمة ١٩٦٧ فكتب عن عبد الناصر، وتأثر بموته فكتب عنه ثانية وعاشت قصيدتاه كأحلى ما كتب. كانت المناسبات الوطنية والخاصة على حد سواء تهزه من وقت لآخر حتى يخرج لنا بقصيدة تمثل محطة فى حياة نزار قبانى.

إن الناقد الذى يقدس الكُتّاب أصحاب الأسماء المشهورة ويعتبر كل أعمالهم إبداعا صرفا، ناقد مجروح الشهادة ومطعون فى أحكامه. وعلينا أن نتخلص من تلك النوعية من النقاد حتى يصبح لدينا نقد عربى متميز يقف جنبا إلى جنب مع مدارس النقد الأوربية والأمريكية.

وعليه تأتى دراسات هذا الكتاب محاولة جادة لنقد موضوعى تتحرى عدم المجاملة وفى أحيان كثيرة تتبنى التصادم مع الأعمال التى تتناولها. أول هذه الدراسات «اللاشيئية عند إليوت والقبانى» وهى دراسة مقارنة بين قصيدة «*الأرض اليباب*» التى كتبها تى. إس. إليوت وقصيدة «*بلقيس*» لنزار قبانى. وتشير الدراسة إلى أن أوجه الشبه كبيرة بين القصيدتين فيما يتعلق بموضوع اللاشيئية Nothingness. وتتطرق الدراسة إلى نواحى التأثير الذى تركه إليوت على شعر نزار قبانى. والدراسة الثانية هى «نزار قبانى وطبقات الشعراء» فهى تأتى محاولة للدفاع عن نزار قبانى المبدع وإيفائه حقه من التقدير كشاعر رائد ومجدد ومبدع فى مناسبات معينة وليس دوما. إن نزار قبانى يتربع على عرش الشعر العربى المعاصر منذ ثلاثة عقود أو أكثر لكنه لم يلق حقه من النقد، فمعظم نقاده إما خائفون منه أو مبهورون به، وفى كلا الحالين لن يكون نقدهم ذا قيمة عند تناول شعره. لذا تأتى هذه الدراسة والدراسة الأولى مكملتين لبعضهما فى محاولة

موضـوعية لتقـييم جانب من تجربة نزار قـبانى الشعـرية. وبين الدراستين نُورد قصـيدة «*بلقيس*» كما وردت فى طبعتها الأولى وكما نشرت أول مرة فى ١٥/ ١٢/ ١٩٨١.

بعد ذلك تأتى الدراسة الثالثة وهى محاولة للوقـوف فى وجه العبثية الشعرية التى يحاول أدونيس نشرها ومن ورائه دراويش قصيـدة النثر. إن أودنيس مصاب بحالة دوار ذهنى يرى أنه سيشفى منها عنـدما يرى الجميـع حوله يدورون يمنة ويسرى على غير هدى، فبذا لا يبـدو غريبا بين أقرانه ودراويـش قصيدة النثر. وإذا كـان عنوان الدراسة «جهاد فاضل وملامح الانقلاب النقدى» فإن محتواها يركز على موقف جهاد فاضل فى كتابه «*قضايا الشـعر الحديث*»(١٩٨٤) الذى هاجم فـيـه أدونيس بشـدة، ثم مـلامح الانقلاب النقدى التى تبدى بعضهـا فى سلسلة من المقالات التى نشرها جهاد فاضل فى الملحق الثقافى لجريدة «الرياض» بالمملكة العربية السعودية.

أما الدراسة الـرابعة وهى «القصائد المغناة فى الشـعر العربى» فهى تتنـاول الشعر والغناء فى الحيـاة العربية منذ فجـر الإسلام ثم تتوقف عند قصـيدة «الأطلال» لإبراهيم ناجى محـاولة تقصى النواحى الجـمالية التى أضافـتها القـصيـدة المغناة على القصـيدة المكتوبة. وتثبت الدراسة أن ذائقـة أم كلثوم الشعرية كانت وراء اختيـار الأبيات الشعرية التى كان لها عظيم الأثر فى نجاح القصيدة المغناة ـ «*الأطلال*». ولو لم يكن لها ـ أو لمن اختار لها تلك الأبيات ـ حس فنى رفيع وكان اختيار الأبيات عشوائيا لفشلت «*الأطلال*» كقصيدة مغناة. والدراسـة نفسها تتوقف عند «*الأطلال*» وتتناولها نقدا لتـثبت أن الحالة الإبداعية لإبراهيم نـاجى لم تكن واحدة فى جميع الرباعـيات أو بقية أجزاء القـصيدة، كما تثبت الدراسة أن ناجى لم يكن مبدعا على طول الخط فى تلك القصيدة.

وعلى نفس المنهاج تأتى الدراسة الخامسة «عبد الحميد إبراهيم فى ليلة القدر» التى تتناول «*حلم ليلة القدر : رواية عـربية*»(١٩٩٦م) للأستاذ الدكتور عـبد الحميد إبراهيم، وهو رغم تسمـيته لها «رواية عـربية» إلا أننا اختلفنا مـعه فى هذه التسمـية ودللنا على اختلافنا معه. وقد حاولت الدراسة تناول ذلك العمل بموضوعـية متناهية مستبعدة الهالة الكبيرة التى تحيط باسم الدكتور عبد الحمـيد إبراهيم. وحينما عرضت عليه مسودة هذه الدراسة كان رد فعله الشكر الجزيل على تلك الموضوعية فى التناول.

«النقـد من النظرية إلى التطبـيق» هى تأمل فى أحـوال الساحـة النقـدية العربيـة المعاصرة وما فيها من فوضى عارمـة وذلك أنها تتجاوب مع الحركات النقدية فى الغرب دون محاولة جادة لفهم خلفيات وأبعاد ما يدور هناك. وتنتهى الدراسة إلى بشرى سارة

يسوقها كى. إم. نيوتن مؤلف كتاب *«النقد من النظرية إلى التطبيق»* (١٩٩٢) وهى أن هذه المدارس فى الغـرب لابد وأن تنتهى إلى عدد مـحدد من المدارس كـما كانـت عليه الحال فى بدايـة الستينيـات أو قبلهـا من هذا القرن. وكـأننا مقدمـون على بلورة لأهم الاتجاهات النقـدية واستقطاب معظم اتجاهـاتها فى عدد قد لا يزيد على الخـمسة. ولذا أتت ترجمتنا للفصل الأول من كتاب البروفيسـور نيوتن ومقدمته محاولة لوضع القارئ العربى فى مسرح أحداث ما يدور فى الغـرب من كتابات نقدية جديدة. وتأتى فى هذا الصدد الدراسـة السابعة وهى «كـتاب الرياض ورسـالة المعاصرة النقـدية». وهى دراسة واستعراض لكتاب الأستاذ الدكتور حامد أبو أحمد *«الخطاب والقارئ: نظريات التلقى وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة»*(١٩٩٦م). وهذا الكتاب يضع القارئ العربى فى موقف المتابع لما يدور فى الغرب من حركات فى النظرية النقدية. ولقد تناولت الدراسة الكتاب من جميع نواحـيه الشكلية والفنية مـتطرقة إلى المحتوى. وأيضا حـاولت الدراسة إزاحة العلاقـة الشخصيـة والصداقة، التى تربـط الباحث بالمؤلف جانبـا، حتى يكون التناول موضوعيا قدر المستطاع.

وتأتى الدراسة الثامنة «الغذامى وتثوير اللغة» جهـدا نقديا خالصا تحاول فيه تناول ما تجود به قريحة كتابنا ومفكرينا الكبار. ولقـد استبعدت الهالة الكبيرة التى تحيط باسم الأستاذ الدكتور عبد الله الغذامى وكذا صداقتى القوية به، حتى وصل الأمر - فى بعض النقاط - إلى مواجهـة أو مصادمة. لكنها من أجل صورة أفـضل وأجمل لذلك المبحث الهام فى حياتنا الأدبية ألا وهو لغة المرأة ودور المفردة المؤنثة فى لغتنا العربية. لقد قارنت فى مقـدمة تلك الدراسـة بين كتـاب الأستـاذ الدكتور حـسن حنفى *«علم الاستغراب»* (١٩٩٢) وكتاب الغذامى *«المرأة واللغة»* (١٩٩٦) على أنهمـا محاولتـان - كل فى اتجاه وكل فى مجال - لإعادة ترتيب أوراق الفكر العربى استـعدادا للقرن الحادى والعشرين. لذا فإن المواجـهة مع الغـذامى، وكذا القسـوة عليه فى دراستى لا يـقلل من شأن ذلك الكتاب أو رسـالته، فالموضوع جـدير بالاهتمام والتناول والدراسـة، وهو مقدمة جـيدة لتحسين أوضاع المرأة فى كثير من بلداننا التى ما تزال تنظر إلى المرأة على أنها سقط متاع أو أنها فقط «فاكهة ينظر إليها الرجل» كما يقول العقاد فى فقرة يقتطفها الغذامى منه.

وآخر دراسـة وهى «توظيف الأسطورة فى شعر بدر شـاكر السياب» تحـاول تبرير موقف السياب من الأسـطورة ومن إديث سيتويل بصفة عامـة. إن اللبس الذى وقع فيه بعض النقـاد من أن الأسطورة فى شعر السـياب كـان مصدرها إديث سـيتـويل فقط أو التراث المسيـحى فقط مردود عليه. ذلك أن الشرق العـربى شهد مولد المسيـحية وظلت

تعيش فى جنباته ومن ثم ليس مستغربا أن يتأثر السياب بما حوله من بيئة مسيحية وإسلامية. والسياب ليس فى حاجة لجهد مثل الذى فى دراستى للدفاع عنه. لكن المحاولة بذلت فى إطار توجه جديد لتناول عنصر الأسطورة فى شعر السياب وأن الغوغائية التى تردد من حين لآخر أن السياب واقع تحت تأثير المسيحية الغربية ليست صحيحة مئة بالمئة ولا خمسين بالمئة. وذلك التوجه يأتى أيضا ضمن المنهج الذى اتخذته كل دراسات هذا الكتاب من حيث المواجهة الصريحة مع الآخرين نقادا كانوا أو مبدعين. والمقولة أن «ليس فى الإمكان أبدع مما كان» مقولة تدعو إلى الكسل والخمول وتكريس روح الاتكالية ومن ثم تقربنا من التخلف بدل أن نتحرك إلى الأمام. ولا ينتهى الكتاب بخلاصة شاملة فى نهايته. ذلك أن كل دراسة تتناول موضوعا يختلف عن تاليه ومن ثم تنتهى كل دراسة ـ كل على حدة ـ بخلاصة تخصها وتقترح توصية أو أكثر لعلاج الإشكالية التى تطرحها.

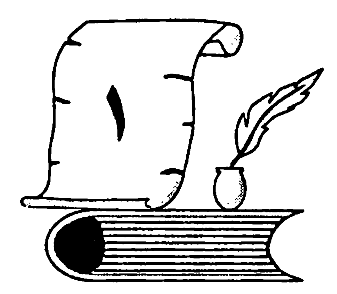
إن الأدب والنقد أخوان شقيقان ملتصقان عند القلب لا يستطيع واحد منهما العيش بدون الآخر. وحينما يقصر النقد فى إيفاء الأدب حقه فهو يفرط فى تأدية رسالته. ورسالة النقد هى أن تشير إلى جوانب الجمال فتظهرها وتركز عليها وتشد على يد مبدعها. وإلى جانب ذلك فالنقد يظهر الأخطاء والتشوهات التى تقع فى العمل الإبداعى وتقدمها إلى المبدع لا للتشهير به أو تحطيم ملكاته الفنية، ولكن لتشد على يده ـ مرة ثانية ـ بأن يحسن نصه وأن يجعله يقترب من الكمال الذى ينشده الناقد والمبدع على حد سواء.

**هذا وبالله التوفيق**

**د/ بشير العيسوى**

مدينة نصر ـ القاهرة

فى ١٩ يوليو ١٩٩٧



# الدراسة الأولى

# اللاشيئية عند إليوت وقباني

كتب تى. إس إليوت قصيدته «الأرض اليباب» عام ١٩٢٢م فى أعقاب الحرب العالمية الأولى، وإن كان بدأها قبل ذلك بوقت قليل. نرى فيها للوهلة الأولى انعكاسات إنسان ما بعد الحرب الذى فقد كل شىء، وفقد حتى الثقة فيمن حوله، وأصبح كل شىء فى نظره عقيمًا وسطحيا ولا جدوى أو فائدة ترجى منه. وقد قسم إليوت قصيدته إلى خمسة أجزاء هى : مشهد الدفن، لعبة الشطرنج، قداس النار، الغرق، الرعد. ولقد مجد نقاد إليوت شاعرهم فحولوا هذه القصيدة إلى مثال يحتذى به للموضوعية فى الشعر. وحار البعض الآخر ماذا يسمونها. ذلك لأنهم إما التزموا بما قال إليوت فى النقد بموضوعية الشعر والشاعر وهروب الأخير من شخصيته وذاته، أو لأنهم أخذوا كل شىء على ما هو، وأخذتهم هالة الشهرة والزعامة التى تمتع بها إليوت، أخذتهم إلى أجواء التقديس، فجعلوا تلك القصيدة المثل الأول للموضوعية الشعرية.

نحن هنا لا نرمى هدم ذلك المثل، فلقد أحببت ما كتب إليوت نثرًا وشعراً وأمضيت الكثير من الوقت باحثًا فى تلك القصيدة التى اختلف فيها الناس وذهبوا أشياعًا متفرقة. وبداية نقول أن «الأرض اليباب» مثال ممتاز للذاتية الموضوعية فى الشعر، بمعنى أن إليوت كان ذاتيًا إلى أبعد حد ممكن عندما تناول قصة إنسان ما بعد الحرب فى تلك القصيدة التى لها ما لها من صفات الموضوعية الفنية : أدوات الشعر، وتقسيم القصيدة، واللجوء إلى الأسطورة كأحد الوسائل المتاحة للقصيدة الرمزية، وكذا اللجوء إلى التصويرية Imagism التى يعتبر إليوت أحد روادها.

وندخل إلى جانب خاص من حياة إليوت، كان إليوت عقيمًا، تزوج لكنه لم ينجب، ولقد سعى إلى تغيير ذلك الوضع لكنه لم يستطع، ولابد أن ذلك قد سبب له ألمًا نفسيا عميقا لا يعيه إلا من يقرأ «الأرض اليباب». ولقد اجتمع الظرف واللحظة لإليوت، وكذا اجتمع له الدافع فهو عقيم وإنسان ما بعد الحرب عقيم

مدمر، خرب فى كل شىء، خراب فى كل مكان، فلماذا لا يسقط نفسه على هذه الأشياء ؟ وقد فعلها إليوت ونجح.

جسد إليوت العقم فى قصيدته فى سطور كثيرة من البداية حتى النهاية.

**... أى أغصان تنبت**

**من هذه القمامة المتحجرة ؟...**

**والشجرة الميتة لا توفر المأوى، والجدجد لا يشيع الراحة**

**والحجر اليابس لا صوت له فى الماء "الأرض اليباب"**

والإنسان فى نظر إليوت أولا وأخيرًا "حفنة رمال" تبعث الخوف والفزع "

هكذا يدخل إليوت فى تفاصيل قصيدته مركزًا على اللاجدوى واللافائدة من حياة الإنسان، فهو مجرد قمامة أصبحت حجرًا وهو شجرة ميتة، حتى أن صرصور الليل (الجدجد) قد فقد وقعه الخاص فى نفس الإنسان، وإلقاء الحجر اليابس فى الماء لا يبعث صوتًا. ولا يفوتنا أن نقف طويلا أمام هذا التشبيه الدقيق الذى يصطنعه إليوت لنفسه، فما الحجر إلا إليوت نفسه، وما الماء إلا المرأة، وما ذلك الصوت إلا نتيجة الزواج : الإنجاب أو عدمه.

لقد ألقى حجرًا فى الماء لكن ذلك الحجر لم يصدر عنه صوت كالعادة، وهو متزوج لكنه لم ينجب، صورة الماء والجفاف، أو صورة اليبس واالليونة صورة متضادة هى فى نظر كلينث بروكس أساس فهم الشعر. وهى هنا تعمق المعنى الذى يسقطه إليوت.

ذلك المسخ لطبيعة الأشياء نراه عند نزار حين يتحدث عن قتل زوجته. فالأمة العربية هى القاتل وهى فى نظره :

**... تغتال أصوات البلابل ؟**

**وقبائل أكلت قبائل.. وثعالب قتلت ثعالب**

**..وعناكب سحقت عناكب..سأقول يا قمرى عن العرب العجائب**

**فهل البطولة كذبة عربية**

**أم مثلنا التاريخ كاذب ؟" بلقيس " (١٩٨٢)**

ولا يخفى علينا أن نزار صريح فى حديثه عن زوجته، يخفى ذلك فى جنبات قصيدته لكنه سرعان ما يعود ليقول: إن زوجته قد قتلت بيد عربية ويذكرنا بغموض الأوضاع العربية. وصورة الجدجد الذى يبعث صوتًا موسيقيا بالليل الهادئ والذى تغير ونسى طبيعته فى قصيدة إليوت، متكررة عند نزار فى صورة العناكب الضعيفة الهشة التى تسحق بعضها بعضًا. إلا أن نزار مغرق فى ذاتيته حين يتحدث عن التاريخ كأكذوبة كبرى وأنه «خجول» منه ولا غرابة فى ذلك عند محمود درويش الذى يتساءل فى عذوبة ورقة : " ماذا / تبقى / من الهيكل؟ " (الخليج الثقافى - ملحق العدد ١٠٢٣ (٤٢) الإثنين ٢٥ يناير ١٩٨٢م) ويبدو أن هارون هاشم رشيد يصادق على قول نزار فهو يعزيه بتكرار نفس التهم :

**يا شاعرى لا تقبل العزاء**

**واغلق الأبواب فى وجوه كل هؤلاء**

**فإنهم جميعهم منافقون**

**كاذبون، أدعياء**

**جاؤوك**

**يحملون الحقد فى صدورهم**

**ويلبسون جبة الرياء**

[الخليج الثقافى - ملحق العدد ١٠٠٩ (٤٠) الإثنين ١١ يناير ١٩٨٢م].

إلا أن صورة المزبلة، أو القامة المتحجرة عند إليوت، تتكرر متطابقة عند نزار. هى عند إليوت سؤال : "أى أغصان تنبت / من هذه القمامة المتحجرة ؟" وعند نزار : كيف يغرق الإنسان ما بين الحرائق.. والمزابل ؟ ". وعقم الإنسان عند إليوت يتحدث عن نفسه فى لعبة الشطرنج حيث نرى رجلا وزوجته، الأول تدعوه إلى نفسها لكنه لا يلبى فتسأله فى سخرية

**هل الذى لا تعرفه لا شىء ؟**

**هل الذى لا تراه لا شىء ؟**

**هل الذى تذكره لا شىء ؟**

**... هل أنت حى أم لا ؟**

**هل هناك شىء فى رأسك... سأندفع إلى الشارع كما أنا، وأسير فيه**

وشعرى قد تهدل. ماذا سنفعل غداً ؟

ماذا سنفعل إلى الأبد ؟ «الأرض اليباب»

عقم الإنسان لدى اليوت بهذه الصوره المجردة فى زوج غير قادر على أداء واجبه تجاه زوجة تتلمظ من فعل الشهوة، نراه انقلابًا للقيم والمقاييس عند نزار قبانى :

عفافنا عهر... وتقوانا قذارة

... إن نضالنا كذب

.. لا فرق بين السياسية والدعارة...

زماننا العربى مختص بذبح الياسمين..

وبقتل كل الأنبياء .. وقتل كل المرسلين.. «بلقيس»

وإذا كان ذلك العقم عند إليوت اتخذ شكل العقم الجنسى المجرد، فإنه يتخذ شكل العقم الأخلاقى لدى نزار : فسياسة العرب كما يصورها، هى دعارة، ليست هناك أى فواصل بين الاصطلاحين.

وإليوت يجسد صوره العقم فى بيت آخر حين يقول:

حسنًا، إذا لم يتركك البرت وحيدة

فلماذا تتزوجين إذا كنت لا تريدين أطفالا ؟

سؤال فيه البحث عن الأولاد والإنجاب كثمرة للزواج. الزواج فى نظر إليوت من خلال حوار معادله الموضوعى مع معشوقته، هو إنجاب فقط، وإلا فما معناه. وهذا يفسر حالة القلق النفسى التى سيطرت على إليوت والتى لم يستطع أن يستبعدها وهو يكتب عملا يخاطب به جمهوراً قارئًا يعرف عنه الكثير والكثير. وألبرت فى قصيدة إليوت يخدم بالجيش وهو «مسكين» يبحث عن «وقت جميل» مع زوجته، لكنها إذا تمنعت عنه فإن «هناك أخريات» سوف يعطينه ما يريد " .

ويظهر فى قصيدة إليوت ريتشموند الذى يظلم النساء ويقترف جريمة الزنا مع الكثير منهن، فهو يمارس جريمته مع المرأة «وهى ملقاة على أرض قارب ضيق» وكأن الدنيا قد ضاقت إلا من ذلك القارب الصغير فى الماء. وهذه الصورة





المتناقضة بين الماء الكثير، والجنس الذى تتعطش له هذه السيدة يثير الإعجاب : فكثرة الماء وقيمته وفائدته، يقابلها عبث جنسى وعقم دائمان، فهو :

... بعد فعلته

بكى ووعد ببداية جديدة

ولم أعلق.. فأنا أربط

بين لا شىء ولا شىء

قلامة أظافر الأيدى القذرة

لشعبى الوضيع الذى ينتظر

لا شىء «الأرض اليباب»

ولا تغيب عن أعيننا صورة ريتشموند فى قصيدة "بلقيس" لكنه ينجب البنين والبنات. فقد استبدله نزار بأبى لهب، ونحن نعرف مدى الصلف والكبر والعداء الذى كنه أبو لهب للمسلمين والإسلام فى صدر الدعوة. ونزار هنا حقق نجاحًا أكبر من ذلك الذى حققه إليوت باستخدام شخصية ريتشموند. فنزار يختار شخصية لها تاريخ معروف ولها كراهة مسبقة لكل ما هو خير وهو لا يحتاج لتمهيد يقدم فيه أبو لهب كما قد يحتاج إليوت للإيفاء بنفس الغرض. فإضافة إلى تراث أبى لهب الأسود من الكراهية والحقد للإسلام هو اليوم عند قبانى رجل ذو سطوة :

كل اللصوص من الخليج إلى المحيط

يدمرون. ويحرقون.. وينهبون.. ويرتشون..

ويعتدون على النساء كما يريد أبو لهب

كل الكلاب موظفون.. ويأكلون ويسكرون

على حساب أبى لهب

لا قمحة فى الأرض تنبت دون رأى أبى لهب

لا طفل يولد عندنا..

إلا وزارت أمه يومًا فراش أبى لهب

لا سجن يفتح دون رأى أبى لهب..

لا رأس يقطع دون أمر أبى لهب « بلقيس»

ونحن نحارب وجـود تلك الشخصـية بيننا وإن كان حـاكمًا مـستبدًا فـيجب مقاومـته. ولا نستطيع أن نقطع بحقيـقة القصد من وراء هذه التسـمية وإن كنا لا نستـبعد أن تكون تلك حـال أحد الحكام العرب الذين يشـيعون الفتنة ويرخـصون للسفاحين والجزارين ومصاصى الدماء كل ما يفعلون، وذلك الحاكم أيضا له فضل وباع فى مفـاسد المجتـمع الخلقية من دعـارة وفسق وفحش وأبناء لقطاء لا حـصر لهم. ونرى هارون هاشم رشيد يؤيده فى تلك الصورة، إذ يقول :

.. فى الوطن المباح

كم راية مرفوعة

فى الوطن الكسيح

للبغاء والسفاح

كم قاتل خبأ وجهه الكريه

فى عباءة الصلاح [ "الخليج الثقافى"، ملحق العدد ١٠٠٩ (٤٠) ]

وكل ذلك يسـاعد فى تضخـيم صورة العـقم الأخلاقى التى يسـعى نزار إلى إبرازها فى هذه القصيدة.

وفكرة العقم لدى الشاعرين هى الرابطة المتكررة Leit -motif فى القصيدتين والتى يتحقق من خـلالها الترابط الفكرى Intellectual Coherence الذى دعا إليه آى. إيه. ريتشاردز. ويستخدم إليوت التلميح والإشارة Allusion الذى جلب عليه تهمة الإفراط فى أعـمال العقل over- intellectualizing على حد زعم مـيدلتون مورى (راجع، آى. إيه. ريتشاردز، «مبادئ النقد الأدبى»، ، ط. روتلدج، ص ٢٣١) ويرد ريتشـاردز على ذلك بأن "الغمـوض وسيلة فنية لتـحقيق الانضـغاط الفكرى comperssion، و "بدون هذه الوسيلة فـإننا نحتاج إلى اثنى عشـر كتابًا (نفس المرجع السابق، ص ٢٣٢) وبينما يرى ميدلتـون مورى أن القصيدة لا ينبغى

أن تكون غامضة un- ambigious يذهب ريتشاردز إلى أنها يجب أن تجبر العقل الذى يتلقاها على النمو «وعليه فإن القصيدة الإبداعية فرع من الرياضيات» (نفس المرجع السابق والصفحة).

وينتهى ريتشاردز الى أن «الأرض اليباب» لإليوت وشعره عمومًا، موسيقى أفكار music of ideas وهى «كالجمل الموسيقية لا تقول شيئًا»، ولكن تأثيرها فنيا: قد يحدث فينا كلا شعوريًّا مترابطا coherent whole (نفس المرجع ص ٢٣٣). ويعدد ريتشاردز تلك الأفكار بأنها : مجردة، ومحسوسة، وعامة، وخاصة. ويؤيدنا آى. إيه. ريتشاردز فى بروز الطابع الشخصى لقصيدة إليوت، وهو يستخدم لذلك اللفظه الإنجليزية Personal lamp (نفس المرجع السابق، ص ٢٣٤).

وفى تناولنا للقصيدتين عن قرب، لا يغيب عنا تكرار الرابطة الموسيقية فى أجزاء القصيدتين، وكأننا أمام الشاعرين وقد أيقنا أن عليهما أن يذكرا القارئ دومًا بالهدف من وراء كتابة هاتين القصيدتين، وهو تجسيد العقم. الأول عقم فى نفسه وفى رجولته، والثانى عقم فى عروبته وأهله ووطنه، إلا أننا نجد نهاية القصيدتين عزف مستمر ومتواصل لصورة ذلك العقم. ويتخذ إليوت لذلك، مكررًا نفس الصورة، التناقص بين الماء والجفاف، كما يتخذ نزار لذلك التعبير عجز العرب عن استعادة أى شىء مما ضاع منهم من حقوق وعجزهم حتى عن تحرير "زيتونة " أو إرجاع ليمونة" .

عندما يتحدث الرعد فى قصيدة إليوت نجد أنفسنا وقد وضعنا أيدينا على المشكلة الحقيقية وذات الطابع الخاص للمؤلف، فهو يكرر فى ثمانية وعشرين بيتًا من قصيدته، صورة الماء والجفاف ليعمق فينا إحساسه بالعقم ويتجرد نزار من رمزيته وتلميحاته كثيرًا ليقول فى أسلوب مباشر عبر المقاطع الخمس الأخيرة من قصيدته، أن العرب قتلة، سفاحون، خربة نفوسهم وضمائرهم.

يقول إليوت :

**لا يوجد ماء هنا فقط يوجد صخر**

**صخر ولا ماء والطريق الترابى...**

**جبال صخر بدون مياه**

**لو وجد الماء لتوقفنا لنشرب**

بين الصخر لا يستطيع أن يتوقف الإنسان أو يفكر

العرق قد جف والقدم فى الرمال

فقط لو وجد الماء بين الصخر

.. لا يوجد حتى صمت بين الجبال

لكن يوجد رعد عقيم بلا مطر

.. لو أن هناك ماء

لو وجد الصخر

وأيضًا الماء

والماء

ذلك هو الربيع

بركة بين الصخور

إذا ما وجد صوت الماء فقط

وليس صوت الجدجد

لو غنى العشب الجاف

فقط صوت الماء على صخرة

... لكن الماء غير موجود « الأرض اليباب »

وفى نظر إليوت أن المدينة التى تقام فوق الجبال تتصدع وتتشقق وتنهار «كالأبراج المتهدمة» لكنه مدرك لحقيقة وضعه ولحقيقة وضع ما بعد الحرب بصفة عامة حين يقول : «نحن نفكر فى المفتاح، فكل فى سجنه».

إليوت هنا يتوق إلى رؤية الماء أو شربه، ويتوق إلى سماع صوته فقط، يتمنى أن يراه ولا يرى صخرًا، لكنه يعود فيتمنى وجود الماء مع وجود الصخر.

وليس خفيا «ذلك الشبه الدقيق بين الماء الذى سيل بين الصخور، وسائل الحياة الذى يحمله الرجل فى صلبه، لقد فقد إليوت التمتع بثمرات ذلك السائل فأخذ يبحث عنه بين الصخر، بين الجدب والقحط الذى يعيشه باحثًا عن صوت فقط لذلك الماء، وبحثه القلق عن الماء هو بحث عن الإنجاب ليجنبه السكون الأبدى للصخور وليجنبه جفاف العرق، وليجنبه سماع الرعد دون هطول المطر،

وهو عازف عن سماع صوت الجدجد، ويريد سماع صوت الماء، صوت الحياة. ولكن لا يتحقق له ما يريده فمدينته التى بنيت على جبال عالية تتهاوى كبرج حين يسقط.

وتفعم المقاطع الأخيرة لقصيدة القبانى بصور كثيرة إلا أن صورة الأنهار والحرمان من مائها تتكرر عنده أيضا، وأهم ما فى الصور هو حرمان نزار من بلقيس التى هى رمز الحياة، والتى بعدها يصبح خواء ، تمامًا كما أصبح إليوت خواء حينما فقد الماء بين الصخور، فإليوت ونزار بدآ بالتحدث عن قضية عامة وشاملة ثم انتهيا إلى التخصيص، ولا نبالغ إذا قلنا أنهما أغرقا فى ذلك إغراقًا واضحًا ». ولكن ذلك لم يفسد الجمال الشعرى لعمليهما المنفردين. نزار سيفضح القتلة فى التحقيق فيقول :

.. كيف أميرتى قتلت

...كيف تخاطفوا الشعر الذى يجرى كأنهار الذهب

... كيف سطوا على آيات مصحفها

الشريف.. وأضرموا فيه اللهب

... كيف استنزفوا دمها

كيف استملكوا فمها..

فما تركو به وردًا... ولا تركوا عنب..

... بلقيس.. يا معشوقتى حتى الثمالة...

الأنبياء .. الكاذبون.. يقرفصون، ويركبون على الشعوب ولا رسالة

لو أنهم حملوا إلينا من شواطئ غزة

حجرًا صغيرة أو محارة

لو أنهم من ربع قرن حرروا زيتونة

أو أرجعوا ليمونة..

لكنهم تركوا فلسطينًا ليغتالوا غزالة..

... والعالم العربى.. مسحوق.. ومقموع.. ومقطوع اللسان..

أخذوك أيتها الحبيبة من يدى....

أخذوا القصيدة من فمى..

أخذوا الكتابة والقراءة والطفولة، والأمانى..

بلقيس... يا بلقيس...

يا دمعًا ينقط فوق أهداب الكمان

.. نامى بحفظ الله أيتها الجميلة..

فالشعر بعدك مستحيل..

الأنوثة مستحيلة

ستظل أجيال من الأطفال تسأل عن ضفائرك الطويلة

وتظل أجيال من العشاق تقرأ عنك.. أيتها المعلمة

الأصيلة..

وسيعرف الأعراب يومًا..

أنهم قتلوا الرسولة.. « بلقيس »

ويجمع بين إليوت ونزار الحرمان من الماء، فالأول حرم الماء ولم يبق أمامه إلا الصخر بهدوئه القاتل وقلبه المتحجر الصلب، والقبانى أخذت منه أنهار الذهب الذى ينبع من ضفائر زوجته. ودمها أصبح نزيفًا فاستبدلت أنهار الذهب التى لها جمال فنى متفوق، بأنهار من الدم بما تبعثه من خوف وفزع ورهبة، وبلقيس هى مصدر الورد ومنبت الكروم وهى أيضًا كأسه وخمره، قد رحلت، وإذا كان نزار يميل إلى الصراحة والأسلوب المباشر كثيرًا، فإنه يفاجئنا بصورة شعرية غامضة، وفيها بعض التلميح حيث يتحدث عن : «الأنبياء». . الكاذبون. . . يقرصون ويركبون على / الشعوب ولا رسالة " وتلك الهيمنة التى يمتلكها هؤلاء الأنبياء - أى الزعماء - ليس لها رسالة أو هدف، تمامًا كما يستخدم إليوت تشبيه الرعد الذى لا يعقبه نزول المطر. وفى حين نرى إليوت يكره منظر الحجارة والصخور نجد القبانى يتوق إلى رؤية حجر صغير أو "محارة" من شواطئ غزة. الأول فقد الماء أو حتى صوته، والثانى فقد الشقة فى أن يرجع العرب فلسطينًا التى احتلت عام ثمان وأربعين أو حتى حجرًا صغيرًا أو محارة من غزة التى احتلت فى عام سبع وستين.

وهو يعيد هذه الصورة فى تشبيه رقيق يبعث على الحزن ويذكر بالخيبة التى منى بها العرب فهم عاجزون عن تحرير زيتونة، أو إرجاع ليمونة.

والزيتون هو رمز السلام، إسرائيل تعيث فساداً فى أرض مقدسة غالية، والليمونة رمز إلى خصب أرض فلسطين التى اغتصبها قوم لا ديدن لهم إلا الفسق والعربدة. والعرب حيالهم - كما يرى القبانى - تركوهم " ليغتالوا غزالة". وحرمان شاعرنا من بلقيس يعنى حرمانه من كل شىء حتى «الأمانى» و«الشعر». وفى صورة شاعرية يملؤها الحزن يصور لنا نزار زوجته على أنها دمع «ينقط فوق أهداب الكمان». فالمفروض أن نسمع لحنًا «عذبًا من الكمان» ونستمع به، لكن ذلك اللحن يتحول حزنًا حين نرى الدمع الذى ترقرقت به عينا بلقيس وأخذ ينقط فوق الكمان. وينهى نزار قصيدته وقد أيقن أن العرب «أعراب» وأنهم قد «قتلوا الرسولة».

إن وجه التشابه بين القصيدتين كبير، وإن كان عنصر العقم واللاجدوى واللاشيئية هو الغالب فى هذين العملين. ولكننا لا نصل إلى تلك النتيجة إلا بتحرى مذهب انتقائى والسير على هديه : فكيف نعرف المؤثرات المحيطة بقصيدة نزار قبانى إذا ما التزمنا بالمذهب الشكلى formalism فقط ؟ وكيف يتوفر لنا ذلك إذا ما التزمنا المذهب النفسى فقط عند تناول أحوال العرب التى يصفها نزار فى قصيدته دون التطرق إلى حادث السفارة العراقية المشؤوم الذى أودى بحياة بلقيس زوجة نزار قبانى. ولقد نجح نزار قبانى أكثر من تى. إس. إليوت. فالأول رمزه بسيط ومدلولات ذلك الرمز كبيرة يفهمها كل قارئ وهى تنمو وتنمى : تنمو بالشعر، وتنمى فينا الروح الوطنية تجاه ما أصابنا من فوضى وفساد.

أما الثانى، فرمزه مغرق غامض، لا يفهمه إلا دارسو الرياضيات، ولابد أنهم قلة. وقصيدة إليوت تنمى أشياء كثيرة فى نفس القراء وهى تنمو بهم إلى أجواء عليا من السمو والترفع وتسمو بهم إلى عالم المثل فى نظره عندما يلجأ الى البوذية فى نهاية قصيدته كسبيل للخروج من محنته التى يعيشها خارج وداخل القصيدة.

# قصيدة بلقيس (١٩٨٢م)

## نزار قبانى

(١)

شكرا لكم..

شكراً لكم..

فحبيبتى قتلت..

وصار بوسعكم أن تشربوا كأسًا على قبر الشهيده..

وقصيدتى اغتليت..

وهل من أمة فى الأرض - إلا نحن - تغتال القصيده ؟

(٢)

بلقيس.. كانت أجمل الملكات فى تاريخ بابل

بلقيس.. كانت أطول النخلات فى أرض العراق

كانت إذا تمشى.. ترافقها طواويس، وتتبعها أيائل

بلقيس.. يا وجعى، ويا وجع القصيدة حين تلمسها

الأنامل

هل يا ترى من بعد شعرك سوف ترتفع السنابل ؟

يا نينوى الخضراء

يا غجريتى الشقراء

يا أمواج دجلة تلبس فى الربيع بساقها أحلى الخلاخل..

(٣)

قتلوك يا بلقيس..

أية أمة عربية تلك التى تغتال أصوات البلابل ؟

أين السموْل، والمهلهل.. والغطاريف الأوائل ؟

فقبائل أكلت قبائل..

وثعالب قتلت ثعالب..

وعناكب سحقت عناكب..

قسمًا بعينيك اللتين إليهما تأوى ملايين الكواكب

سأقول، يا قمرى، عن العرب العجائب

فهل البطولة كذبة عربية

أم مثلنا التاريخ كاذب ؟؟

(٤)

بلقيس..

لا تتغيبى عنى..

فإن الشمس بعدك، لا تضىء على السواحل

سأقول فى التحقيق، أن اللص أصبح يرتدى ثوب

المقاتل..

وأقول فى التحقيق أن القائد الموهوب أصبح كالمقاول..

وأقول أن حكاية الإشعاع أسخف نكته قيلت..

فنحن قبيلة بين القبائل..

هذا هو التاريخ.. يا بلقيس..

كيف يغرق الإنسان ما بين الحرائق.. والمزابل ؟

(٥)

بلقيس.. أيتها الشهيدة، والقصيدة، والمطهرة النقية

سبأ تفتش عن مليكتها.. فردى للجماهير التحية..

يا أعظم الملكات.. يا امرأة تجسد كل أمجاد العصور

السومرية

بلقيس يا عصفورتى الأحلى..

ويا أيقونتى الأغلى..
ويا دمعا تناثر فوق خد المجدلية..
أترى ظلمتك إذ نقلتك ذات يوم من ضفاف الأعظمية..
بيروت تقتل كل يوم واحداً منا..
وتبحث كل يوم عن ضحية..
والموت فى فنجان قهوتنا..
وفى مفتاح شقتنا..
وفى أزهار شرفتنا..
وفى ورق الجرائد.. والحروف الأبجدية
ها نحن يا بلقيس، ندخل مرة أخرى لعصر الجاهلية
ها نحن ندخل فى التوحش، والتخلف، والبشاعة،
والوضاعة،
ندخل مرة أخرى عصور البربرية
حيث الكتابة رحلة بين الشظية والشظية..
حيث اغتيال فراشه فى حقلها..
صار القضية..

(٦)

هل تعرفون حبيبتى بلقيس ؟
فهى أهم ما كتبوه فى كتب الغرام
كانت مزيجًا رائعًا.. بين القطيفة والرخام
كان البنفسج بين عينيها تنام.. ولا ينام
بلقيس يا عطراً بذاكرتى.. ويا قبرا يسافر فى الغمام
قتلوك فى بيروت مثل أى غزالة
من بعد ما قتلوا الكلام..

بلقيس.. ليست هذه مرثية

لكن.. على العرب السلام..

(٧)

بلقيس.. مشتاقون.. مشتاقون.. مشتاقون

والبيت الصغير يسأل عن أميرته المعطرة الذيول

نصغى إلى الأخبار.. والأخبار غامضة.. ولا تروى

فضول

بلقيس.. مذبوحون حتى العظم..

والأولاد لا يدرون ما يجرى.. ولا أدرى أنا ماذا أقول ؟

هل تقرعين الباب بعد دقائق ؟

هل تخلعين المعطف الشتوى؟

هل تأتى باسمة.. وناضرة.. ومشرقة كأزهار الحقول ؟

(٨)

بلقيس..

إن زروعك الخضراء ما زالت على الحيطان باكية..

ووجهك لم يزل متنقلا بين المرايا والستائر

حتى سجارتك التى أشعلتها لم تنطفئ..

ودخانها ما زال يرفض أن يسافر..

بلقيس.. مطعونون.. مطعونون فى الأماق،

والأحداق يسكنها الذهول

بلقيس.. كيف أخذت أيامى، وأحلامى، والغيث

الحدائق والفصول ؟

يا زوجتى.. وحبيبتى.. وقصيدتى.. وضياء عينى.

قد كنت عصفورى الجميل فكيف هربت بلقيس منى ؟

(٩)

بلقيس..

هذا موعد الشاى العراقى المعطر.. والمعتق كالسلافة

فمن الذى سيوزع الأحداق.. أينها الزرافه

ومن الذى سيُقَبِل الأولاد عند رجوعهم ؟

ومن الذى نقل الفرات لبيتنا

وورود دجلة والرصافة..

بلقيس.. إن الحزن يثقبنى

وبيروت التى قتلتك.. لا تدرى جريمتها

وبيروت التى عشقتك تجهل أنها قتلت عشيقتها..

وأطفأت القمر..

(١٠)

بلقيس.. يا بلقيس.. يا بلقيس..

كل غمامة تبكى عليك.. فمن ترى يبكى عليا ؟

بلقيس.. كيف رحلت صامته، ولم تضعى يديك على

يديا ؟

بلقيس.. كيف تركتنا فى الريح، نرجف مثل أوراق

الشجر ؟

وتركتنا - نحن الثلاثة - ضائعين كريشة تحت المطر

أتُراك ما فكرت بى ؟

وأنا الذى يحتاج حبك.. مثل " زينب" أو "عمر "..

(١١)

بلقيس.. يا كنزا خرافيا.. ويا رمحا عراقيا.. وغابه

خيزران

يا من تحدت الغيوم ترفعًا

من أين جئت بكل هذا العنفوان ؟

بلقيس .. أيتها الصديقة ، والرفيقة والرقيقة

مثل زهرة أقحوان..

ضاقت بنا بيروت..

ضاق البحر..

ضاق بنا المكان

بلقيس : ما أنت التى تتكررين..

فما لبلقيس اثنتان..

(١٢)

بلقيس..

تذبحنى التفاصيل الصغيرة فى علاقتنا، وتجلدنى

الدقائق والثوانى..

فلكل دبوس صغير.. قصة

ولكل عقد من عقودك قصتان..

حتى ملاقط شعرك الذهبى، تغمرنى كعادتها بأمطار

الحنان

ويعرش الصوت العراقى الجميل، على الستائر،

والمقاعد، والأوانى..

ومن المرايا تطلعين..

من الخواتم تطلعين..

من القصيدة تطلعين..

من الشموع - من الكؤوس، من النبيذ الأرجوانى..

بلقيس.. يا بلقيس.. لو تدرين ما وجع المكان..

فى كل ركن أنت حائمة كعصفور.. وعابقة كغابة

بيلسان..

فهناك كنت تدخنين..

هناك كنت تطالعين..

هناك كنت كنخلة تتمشطين..

وتدخلين على الضيوف، كأنك السيف اليمانى..

بلقيس.. أين زجاجة ((الغيرلان)) ؟ والولاعة الزرقاء..

أين سيجارة الـ ((كنت)) التى ما فارقت شفتيك..

أين الهاشمى مغنيًا فوق القوام المهرجانى

تتذكر الأمشاط ماضيها، فيكرج دمعها

هل يا ترى الأمشاط من أشواقها أيضًا تعانى ؟

بلقيس.. صعب أن أهاجر من دمى

وأنا المحاصر بين السنة اللهيب.. وبين السنة الدخان..

(١٣)

بلقيس.. أيتها الأميرة

ها أنت تحترقين فى حرب العشيرة.. والعشيرة

ماذا سأكتب عن رحيل مليكتى ؟

إن الكلام فضيحتى

ها نحن نبحث بين أكوام الضحايا..

عن نجمة سقطت وعن جسد تناثر كالمرايا..

ها نحن نسأل يا حبيبة

إن كان هذا القبر قبرك أنت..

أم قبر العروبة ؟؟

(١٤)

بلقيس :

يا صصافة أرخت ضفائرها على.. ويا زرافة كبرياء

بلقيس :

إن قضاءنا العربى أن يغتالنا عرب..

ويأكل لحمنا عرب..

ويبقر بطننا عرب..

ويفتح قبرنا عرب..

فكيف نفر من هذا القضاء ؟

فالخنجر العربى ليس يقيم فرقا..

بين أعناق الرجال وبين.. أعناق النساء

بلقيس : إن هم فجروك.. فعندنا.. كل الجنائز تبتدى

فى كربلاء..

وتنتهى فى كربلاء

(١٥)

لن أقرأ التاريخ بعد اليوم.. ان أصابعى اشتعلت..

وأثوانى تغطيها الدماء..

ها نحن ندخل عصرنا الحجرى..

نرجع كل يوم.. ألف عام للوراء..

(١٦)

البحر فى بيروت.. بعد رحيل عينيك استقال

والشعر يسأل عن قصيدته التى لم تكتمل كلماتها

ولا أحد يجيب على السؤال..

الحزن يا بلقيس، يعصر مهجتى كالبرتقالة

الآن أعرف مأزق الكلمات..

أعرف ورطة اللغة المحالة..

وأنا الذى أخترع الرسائل

لست أدرى كيف أبتدئ الرسالة..

(١٧)

السيف يدخل لحم خاصرتى.. وخاصرة العباره

كل الحضارة، أنت يا بلقيس، والأنثى حضاره

بلقيس : أنت بشارتى الكبرى، فمن سرق البشاره ؟

أنت الكتابة قبل ما كانت كتابه

أنت الجزيرة والمناره..

(١٨)

بلقيس : يا قمرى الذى طمروه ما بين الحجاره..

الآن ترتفع الستاره..

الآن ترتفع الستاره..

سأقول فى التحقيق، أنى أعرف الأسماء.. والأشياء..

والسجناء.. والشهداء.. والفقراء.. والمستضعفين..

وأقول : أنى أعرف السياف قاتل زوجتى..

ووجوه كل المخبرين..

وأقول : أن عفافنا عهر.. وتقوانا قذاره

وأقول : أن نضالنا كذب..

وأن لا فرق ما بين السياسة والدعاره..

سأقول فى التحقيق أنى قد عرفت القاتلين

وأقول : أن زماننا العربى مختص بذبح الياسمين..

وبقتل كل الأنبياء.. وقتل كل المرسلين..

(١٩)

حتى العيون الخضر.. يأكلها العرب..
حتى الضفائر.. والخواتم.. والأساور.. والمرايا..
واللعب..
حتى النجوم تخاف من وطني.. ولا أدرى السبب
حتى الطيور تفر من وطني.. ولا أدرى السبب..
حتى الكواكب.. والمراكب.. والسحب
حتى الدفاتر.. والكتب..
وجميع أشياء الجمال.. جميعها ضد العرب..

(٢٠)

لما تناثر جسمك الضوئي، يا بلقيس، لؤلؤة كريمة
فكرت : هل قتل النساء هواية عربية
أم أننا فى الأصل محترفو جريمة؟

(٢١)

بلقيس : يا فرسى الجميله.. إننى
من كل تاريخى خجول..
هذى بلاد يقتلون بها الخيول..
هذى بلاد يقتلون بها الخيول..

(٢٢)

من يوم أن نحروك، يا بلقيس يا أحلى وطن..
لا يعرف الإنسان كيف يعيش فى هذا الوطن..
لا يعرف الإنسان كيف يموت فى هذا الوطن..

(٢٣)

ما زلت أدفع من دمى أعلى جزاء..
كى أسعد الدنيا.. ولكن السماء

شاءت بأن أبقى وحيدا مثل أوراق الشتاء
هل يولد الشعراء من رحم الشقاء
وهل القصيدة طعنة فى القلب..ليس لها شفاء ..
أم أننى وحدى الذى عيناه تختصران تاريخ البكاء ؟

(٢٤)

سأقول فى التحقيق،
كيف غزالتى ماتت بسيف أبى لهب
كان اللصوص من الخليج إلى المحيط
يدمرون.. ويحرقون.. وينهبون.. ويرتشون..
ويعتدون على النساء كما يريد أبو لهب..
كل الكلاب موظفون .. ويأكلون.. ويسكرون..
على حساب.. أبى لهب

(٢٥)

لا قمحة فى الأرض تنبت دون رأى أبى لهب
لا طفل يولد عندنا..
إلا وزارت أمه يومًا فراش أبى لهب..
لا سجن يفتح دون رأى أبى لهب
لا رأس يقطع دون أمر أبى لهب

(٢٦)

سأقول فى التحقيق، كيف أميرتى اغتصبت،
وكيف تقاسموا فيروز عينيها، وخاتم عرسها
وأقول فى التحقيق كيف سطوا على آيات مصحفها
الشريف..
وأضرموا فيه اللهب..

سأقول كيف استنزفوا دمها..

وكيف استملكوا فمها..

فما تركوا به وردا.. ولا تركوا عنب..

هل موت بلقيس هو النصر الوحيد بكل تاريخ العرب ؟؟

(٢٧)

بلقيس.. يا معشوقتى حتى الثمالة..

الأنبياء.. الكاذبون.. يقرفصون، ويركبون على

الشعوب .. ولا رسالة

لو أنهم حملوا إلينا من فلسطين الحزينة، نجمة، أو

برتقالة..

لو أنهم حملوا إلينا من شواطئ غزة

حجرا صغيرا أو محارة

لو أنهم من ربع قرن حرروا زيتونة

أو أرجعوا ليمونة..

ومحوا عن التاريخ عاره

لشكرت من قتلوك، يا بلقيس،

يا معبودتى حتى الثمالة

لكنهم تركوا فلسطينا ليغتالوا غزاله..

(٢٨)

ماذا يقول الشعر، يا بلقيس، فى هذا الزمان

ماذا يقول الشعر فى العصر الشعوبى، المجوسى،

الجبان ؟

والعالم العربى.. مسحوق.. ومقموع.. ومقطوع

اللسان..

نحن الجريمة فى تفوقها.. فما (العقد الفريد).. وما (الأغانى) ؟
أخذوك أيتها الحبيبة من يدى..
أخذوا القصيدة من فمى..
أخذوا الكتابة والقراءة، والطفولة، والأمانى..
بلقيس.. يا بلقيس..
يا دمعا ينقط فوق أهداب الكمان
علمت من قتلوك أسرار الهوى
لكنهم.. قبل انتهاء الشوط.. قد قتلوك حصانى..

(٢٩)

بلقيس..
أسألك السماح، فربما
كانت حياتك فدية لحياتى
إنى لأعرف جيداً
أن الذين تورطوا فى القتل، كان مرادهم
أن يقتلوا كلماتى

(٣٠)

نامى بحفظ الله، أيتها الجميلة..
فالشعر بعدك مستحيل.. والأنوثة مستحيلة..
ستظل أجيال من الأطفال تسأل عن ضفائرك الطويلة
وتظل أجيال من العشاق تقرأ عنك.. أيتها المعلمة
الأصيلة..
وسيعرف الأعراب يومًا..
أنهم قتلوا الرسولة..

بيروت فى ١٥/ ١٢/ ١٩٨١م

٢

# الدراسة الثانية
# نزار قبانى وطبقات الشعراء

كان أستاذ الفلسفة بالجامعة يلقى محاضرة عامة يتحدث فيها عن التلاقى الفكرى بين فلسفات العالم، وفى خلال محاضرته الطويلة الشيقة تعرض تلميحًا ورمزًا إلى نزار قبانى فكان أن وضعه ضمن شعراء الطبقة العاشرة. والطبقة العاشرة غير موجودة كمسمى أدبى، كما أنها تنعدم تمامًا عند تلمسها كوسيلة لتصنيف الشعراء، وقد آثر ذلك الأستاذ الفيلسوف أن يضع نزار قبانى فى الطبقة العاشرة بدل أن يأتى على تراثه الشعرى كاملا، أو أن يستبعده من طبقات الشعراء أصلا. ووضعه حسبما يرى ذلك المحاضر إنما يملى أن هناك فرصة أمام نزار لصعود سلم طبقات الشعراء أو أن عليه أن يجتهد حتى يصل إلى الدرجة الأولى أو ما يقاربها.

وكثير من أدبائنا ومفكرينا وعامة مثقفينا لديهم صورة عن نزار كتلك التى لدى ذلك الأستاذ الجامعى الموقر الذى ملأ حياتنا الثقافة بالعطاء الزخم والفكر الجم. وكثيرون يرونه لا شاعرًا بلغ ولا ناثرًا أصبح، وإنما هو فى مرتبة بين بين فى مرتبه أعلى من الناثر وأدنى من الشاعر، إلا أنهم جميعًا بما فيهم ذلك الأستاذ الجامعى المبجل لم يصيبوا كبد الحقيقة حول مكانة نزار قبانى.

إن أهم ما يميز نزار قبانى هو عدوانيته البينة للتقليدية والثبات والتجمد والتقوقع وهو أقرب إلى بركان يخمد حينا ولكن يظل يصدر أبخرة وغازات إلى أن يثور مرة أخرى فيزيل ما اعتلى فوهته من قشور سابقة ويعود شابا قويا معطاءً. ولقد تميز نزار قبانى فى شعره بمواكبة ما يدور على ساحتنا العربية والدولية فى حين تخاذل آخرون عن تلك المواكبة خوفًا من البطش وآثروا حياة الدعة والركون إلى مهادنة ذوى اليد الطولى فى أى مكان كانوا.

تكون الفكرة لدى الشاعر، تمامًا، كما يكون الزئبق فى مقياس الحرارة يتحرك إلى أعلى وإلى أسفل حسب حرارة الأجسام التى تقترب منها أو الأماكن التى يوضع فيها. والفكرة لدى نزار قبانى مرتبطة ارتباطا جوهريا بعدوانيته

للتقليدية والثبات والتجمد والتقوقع، لذا فإن تقدم نزار فى العمر سيتناسب عكسيا مع ما يقدم من أعمال شعرية نفاجأ بأصالتها وجديتها وحداثتها يوما بعد يوم.

وقد يأخذ البعض على الشاعر، كائنًا من كان، أن يقف موقفا بعينه ثم يعود بعد وقت قصير فيغير رأيه ويتخذ موقفا مغايرا لسابقه ينسخ الأول حتى نكاد لا نصدق أن صاحب الموقفين شخص واحد. وإذا كنا نستكثر ذلك على شعرائنا العرب فنتهمهم بالتناقض والتضارب وعدم الثبات على رأى فإن نقاد الأدب الإنجليزى لا يرون فى ذلك أى عيب حتى وإن كان ذلك الموقف الفنى فى النقد الذى يخضع لقواعد وأصول تقارب فى كثير منها قواعد وأصول الرياضيات التقليدية. فقد كتب تى. إس. إليوت (١٨٨٨ - ١٩٦٥) مقالتين عن جون ميلتون، الثانية (١٩٤٧) يمجده فيها ويجعل منه شاعر الأمة الإنجليزية والأدب الإنجليزى الأوحد، أما الأولى (١٩٣٦) فكانت عكس الثانية وكانت تقريعًا لموهبة ميلتون وقدحا فى تراثه وشخصه لدرجة وصلت إلى تعييره بالعمى وأنه خرب اللغة الإنجليزية وكان تأثيره فى ميزان السيئات أكثر من تأثيره فى ميزان الحسنات.

وقد يتخيل البعض أن موقف نزار قبانى من قضية معينة قد يعود إلى الموقف السابق ليلتزم به، ولو كان الأمر كذلك لصح أن نقول أنه يتأرجح بين موقفين وأن المنحنى الذى بين الموقفين هو مضيعة للوقت. لكن نزار غير ذلك تمامًا، فهو ينطلق من موقف إلى نقيضه ومن النقيض هناك نقطة ثالثة ومن النقطة الثالثة يصل إلى الرابعة. وللتدليل على هذا الموقف الفكرى فى كتابة القصيدة الشعرية عند نزار فإننا نتوقف أمام قصيدة بلقيس (١٩٨١م) التى كتبها فى أعقاب نسف السفارة العراقية فى بيروت وراحت زوجته ضحية ذلك الحادث المؤسف، أما القصيدة الثانية فهى آخر أبيات له فى مهرجان «مربد النصر» لعام ١٩٨٨م بالعراق.

عقدنا فى الفصل السابق مقارنة بين قصيدة «الأرض اليباب» لإليوت وقصيدة «بلقيس» نزار قبانى وما فيهما من مظاهر العدمية واللاشيئية وضبابية الأشياء. فلقد كان الجو النفسى المحيط بإليوت هو نفس الجو الذى أحاط بنزار عندما استدعى الأخير بنات أفكاره ليكتب «بلقيس»، تلك القصيدة التى يمثل كل حرف فيها رمحًا أو سهمًا أو رصاصة توجه إلى صدور العابثين بأقدار الأمم ومستقبلها. ولقد

كانت قصيدة إليوت بمثابة صرخة مدوية فى وجه الجميع وفى وجه الشعر نفسه فهى قصيدة قد تمردت على الشعر وقوالبه وأصوله. وهى قصيدة تتمرد على اللغة الإنجليزية نفسها فتهرب من قواعدها الرصينة وتهرب من تراكيبها. وهى ثورة على ما ألف الشعراء والمتلقون فى شعر إليوت، فكانت قصيدته لغزا وأحجية لما حوت من أبيات وكلمات ليست إنجليزية، فقد استخدم فى قصيدته اللغات الروسية والإيطالية والألمانية وإحدى اللغات الهندية. وأدخل ألفاظًا وصورًا لم تكن مألوفة قبل ظهور «الأرض اليباب» وكان نزار قبانى فى ١٩٨١م ومن خلال "بلقيس" يقدم لنا نسخته العربية من "الأرض اليباب: وذلك ليس عيبًا. فليس هناك دليل نستطيع أن نجزم من خلاله أن نزار قد قرأ "الأرض اليباب" ومن ثم قلدها. فقد كانت التجربة الوجدانية وتكثيف الحزن فى نفسه لفقد زوجته أبعد وأشد من أن يحيله إلى قصيدة إليوت، إلا أننا نسلم أن نزار قد قرأ تلك القصيدة، ولكن وإن يكن قد حفظها عن ظهر قلب فإن «بلقيس» ليست تقليدًا «للأرض اليباب» ولن تكون.

إن «بلقيس» موقف شعرى اتخذه نزار فى ١٩٨١م تجاه الوضع العربى المتمزق، أما فى عام ١٩٨٨م فإنه يغير ذلك الموقف إلى موقف مشرق باسم فرح:

**قل لحبيبى فى بغداد، بأن**

**يتبغدد...**

**قل لعيون البصريات بأن يمطرن**

**علينا**

**مطرًا أسود..**

**قل للنخلة أن تتمشط عند النهر،**

**وقل للوردة أن تتورد..**

**رحل الفرس**

**وجاء العرس**

**فقل لحبيبى أن يتضمخ**

**بالحناء..**

وقل للخيل بأن تقتحم الشمس..

وأن تتطلع نحو الأبعد..

ولا يستطيع إنسان أن ينكر وجود الفرحة بين هذه الكلمات المعبرة والتى تواكب الدعوة لمشاركة العراق، فى انتصاره على المعتدين الإيرانيين «رحل الفرس/ وجاء العرس». هذان السطران المكونان من أربع كلمات فقط يشكلان الانتقالة الفكرية من موقف ساخط على كل سلوك عربى فى عام ١٩٨٠م كان يستهجن فيه كل خطوة عربية للتحرك نحو الأمام :

قتلوك يابلقيس..

أية أمة عربية تلك تغتال أصوات البلابل ؟

.. والموت فى فنجان قهوتنا..

وفى مفتاح شقتنا..

وفى أزهار شرفتنا..

وفى ورق الجرائد.. والحروف الأبجدية

.. هنا نحن ندخل فى التوحش والتخلف، والبشاعة

والوضاعة «بلقيس» (١٩٨٢)

تلك النظرة المكللة بالسواد والتشاؤم أشارت إلى أنها تقابل فكرة العقم التى تطرق إليها إليوت عتند تناوله لأخلاقيات المجتمع الأوربى فيما بعد الحرب العالمية الأولى، وهى نفس النظرة التى نراها لدى نزار للأوضاع العربية فى أوائل الثمانينات. إلا أن الصورة تتضخم فى قصيدة نزار أكثر مما هى عليه عند إليوت حيث يقول الأول :

ها نحن نسأل يا حبيبة

إن كان هذا القبر قبرك أنت.. .

أم قبر العروبة ؟؟ «بلقيس»

إن تلك الصورة القاتمة تتناقض كليا وجزئيا، فى مقدماتها ونهاياتها مع ما تطالعنا به كلماته فى قصيدته بالمربد والتى اقتطفنا منها منذ قليل بعض السطور. ولكن ما هو "المطر الأسود" - أهو من غريب اللفظ الذى دأب نزار على الإتيان





به ؟ أهو من مبتكرات نزار التى يريد أن يحير بها الناس ؟ لا لم يكن نزار كذلك أبدا فهو وليد البساطة والرقة واللغة المباشرة. إن المطر الأسود المقصود هو دموع الفرح التى تنهمر من عيون النساء وهن مكتحلات بالكحل الأسود لقوله : «وأن يتحكل» فيكون سيل وادى دمعهن أسود اللون. ولو تخيلنا كل النساء العربيات البصريات يبكين فرحًا لاجتمع ذلك المطر الذى قصد إليه نزار. إن ثمة صورة غريبة وردت فى قصيدة «بلقيس» حين يقول : «البحر فى بيروت. . . بعد رحيل عينيك استقال» فهل يستقيل البحر ؟ وما علاقة عيون زوجته بالبحر ؟ الفكرة الشعرية لدى نزار ركزت البحر المتوسط وشاطئ بيروت بأكمله فى عينى زوجته فكأن عينيها هما الوعاء الذى يحوى البحر، وحين ترحل بلقيس الزوجة لابد أن يرحل البحر، ولا بد أن يستقيل. أو كأن البحر كان يأخذ زرقته الصافية من عينى زوجته فحين رحلت انفضح ما بجوفه من أمواج هادرة ووحوش وحياة مبدؤها أن البقاء للأقوى. لذا فقد استقال البحر فى عيون الشعراء ومن صفت نفوسهم.

وإذا كان نزار قد فرح وسعد بانتصارات الشعب والجيش العراقى مما دعاه إلى المباهاة بالتاريخ العربى والإسلامى فأخذ يصيح :

قل لحبيبى فى بغداد

بأن يتعطر بالتاريخ، وأن

يتحكل

قل لبثينة أن تتثنى

قل لسلافة أن تتدلل

فإنه فى قصيدة "بلقيس" قد عادى التاريخ وقاطعه وأظهر سأمه وضيقه منه:

لن أقرأ التاريخ بعد اليوم.. إن أصابعى اشتعلت..

وأثوابى يغطيها الرماد..

ها نحن ندخل عصرنا الحجرى..

نرجع كل يوم.. ألف عام للوراء..

بلقيس يا فرسى الجميلة.. إننى

من كل تاريخى خجول..

إن هذه الانتقالة من معاداة التاريخ فى ١٩٨١م إلى دعوة للتعطر به فى ١٩٨٨م إنما هى انتقالة فكرية من السيئ إلى نقيضه، وذلك جائز فى الشعر وأمور الفن أما فى غيرهما فإن ذلك يعتبر مثلبًا وأى مثلب، وهو يعتبر انحرافًا وأى انحراف. وما كان لنزار أن يتخذ الموقف الأول والثانى كذلك إلا لقناعة فنية كاملة بأن إملاءات الحالة العربية كانت تستدعى تمثل الموقف الأول عام ١٩٨١ والموقف الثانى عام ١٩٨٨م. من منا كان يسعد لأحوال العرب عام ١٩٨١م ؟، التمزق، الفرقة، عزلة مصر، إسرائيل تجتاح لبنان تقتل بشير الجميل أو تشترك فى ذلك، أو تعمل بداية على إبعاده، إسرائيل تتدخل تدخلا سافراً لتجبر الفلسطينيين على الانسحاب من بيروت دون أسلحتهم. هل كان فى ذلك ما يدعو للاعتزاز بالتاريخ العربى. لكن كل شىء تغير فى عام ١٩٨٨ وما قبله بقليل : العرب يتحدون، مصر تعود إلى العرب والعرب يعودون إليها، نزار يعاود حبه لمصر وحنينه لمصر ويعود إليها، العراق ينتصر، وينتهى عام ١٩٨٨ بفرحة عربية كبرى بفوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل. ولقد عكس نزار فرحته بفوز نجيب محفوظ فى رسالة حب أقرب ما تكون إلى الشعر منها إلى النثر ختمها بقولة : "فيا من زرعت مآزن سيدنا الحسين على ضفاف بحر الشمال. . ويا من جعلت (الملاية اللف) زيا قوميا لعام ١٩٨٨ ترتديه جميع النساء فى العام. . كم نحن فخورون بك. . كم نحن كبيرون بك. . " (الأهرام، ١٧/ ١١/ ١٩٨٨م).

وبالرغم من هذا التباين الواضح فى موقفين فريدين لنزار قبانى، إلا أنه عند تناول قضية المعاناة الشعرية يبقى ثابتًا لا يتغير، فالمعانة الشعرية، كمقدمة لكتابة الشعر ومتاعبه تبقى هى هى عند نزار وعند غيره. فهو فى "بلقيس يقول :

هل يولد الشعراء من رحم الشقاء

وهل القصيدة طعنة فى القلب.. ليس لها شفاء..

أم أننى وحد الذى عيناه تختصران تاريخ البكاء ؟

تلك الشكوى الحزينة من قدره أن يكون شاعراً تستعاد فى قصيدته «فى مربد النصر» بشكل أكثر إيجازاً.

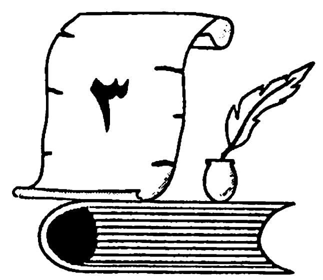
حملت الشعر على كتفى..

فتعبت به..

والشعر صليب للآلام

فهو هنا ورغم إلقـائه لتلك القصيدة أمام جـمهور ضم ألفًا وخمـسمائة من شعراء ومفكرى اثنين وخمسين دولة، ورغم فرحـته بنصر العراقيين، ورغم الغبطة البائنـة فى شعره، إلا أنه يبـقى شاعـرًا ملتزمًا يـتحدث عن الشـقاء الذى يلاقـيه الشعراء عند تصيـد قافية أو كتابة قصيدة، فـقد وجدنا نفس الفكرة فى "بلقيس " منذ أعوام تتكرر فى قصيدة المربد مع فارق بسيط فى الصياغة اللغوية والتركيب.

وهذا مما يعود بنا إلى نقطة البدء فى حديثنا عن نزار قـبانى وطبقات الشعراء لنقول أنه بكل المقاييس الشعرية شاعر من الدرجة الأولى ، وهو فى الطبقة الأولى من طبقات شعراء العربية المعاصرين. إن مساهمة نزار فى الشعر العربى المعاصر أنه ربط بين لغة الشارع ولغة المـعجم التخصصى فكان الناتج مفردات قـد تبدو غـريبة فى مظهرها " كاستقالة البحر " فى "بلقيس و "المطر الأسود " فى قصيدة المربد، إلا أن معانيـها عميـقة وواسعة الدلالة. وليس عـيبًا أن يغير الشـاعر رأيه، وليس هناك أى حرج أن ينتـقل الشاعر من رأى إلى نقـيضه شـريطة ألا يعود الى الرأى الأول وكأنه يتأرجح فى عملية سقيمـة لإضاعة الوقت واستهلاك التفكير والملكات الذهنية لديه.




# الدراسة الثالثة
# جهاد فاضل وملامح الانقلاب النقدى

يأتى كتاب الناقد الكبير جهاد فاضل **قضايا الشعر الحديث** (١٩٨٤) تجميعًا شاملا لآرائه التى بدأ نشرها فى مجلات **الحوادث** و **الفكر العربى** و **آفاق عربية** قبل ذلك التاريخ بخمس سنوات. وهذا الكتاب الذى يصل عدد صفحاته إلى أربعمائة وثمان وسبعين صفحة من القطع المتوسط، فى مجمله، دفاع عن شعر التفعيلة والشعر الحديث الذى نجده عند جبرا إبراهيم جبرا، ونازك الملائكة، البياتى، وشفيق الكيالى، ونزار قبانى، وأحمد عبد المعطى حجازى، وصلاح عبد الصبور، والدكتور خليل حاوى، ويوسف الخال، وأنس الحاج، ومحمد الفيتورى، والدكتور عبد العزيز المقالح، وأمل دنقل، وعبد الرزاق عبد الواحد، وسامى مهدى، وخالد على مصطفى، وبدوى الجبل، وجوزيف نجم، والدكتور ميشال سليمان، والدكتور حسين مروة، والدكتور نذير العظمة، ومحمد على شمس الدين، وسليم بركات، وعباس بيضون، ونزيه الخاطر، وهاشم قاسم، وسمير صايغ. وبنفس قدر دفاعه عن الشعر الحديث على أيدى هؤلاء الشعراء نجده يؤكد أن لا مكان لقصيدة النثر فى شعرنا العربى المعاصر.

ولقد اعتبرت جهاد فاضل من القلائل الذين تصدوا لهذا العبث المسمى "قصيدة النثر". فقصيدة النثر، كما يقول الدكتور إحسان عباس «حالة من السيحان»[١] وأقول أنها حالة من التوهان الفكرى الذى نعيشه الآن، إنها محاولة لخلق جنس ثالث لا هو امرأة ولا رجل لقد خلق الله البشر ذكورًا وإناثًا، والأدب العربى صنفان : شعر ونثر، أما زعماء قصيدة النثر فيحاولون تهجين جيل جديد هو جنس ثالث بين الذكورة والأنوثة، ويجمع بين الصفتين، هو أقرب إلى المسخة ويدعى «قصيدة النثر».

ولقد انزعجت من قول جهاد فاضل «... ولا شك أن الكلام المنثور قد يكون أقرب إلى الفطرة والبديهة والتعبير عن جوهر القلب والوجدان من الشعر خاصة إذا جاء هذا الأخير معتلا متكلفا»[٢] وهذا الكلام لا غبار عليه لوكان فى سياق الحديث عن النثر، لكنه يأتى فى سياق الحديث عن الشعر هو من هنا يعتبر إشارة بدء انقلاب جهاد فاضل على نفسه وعلى آرائه التى أوردها فى كتابه ***قضايا الشعر الحديث***.

إن هذا الحكم يأتى بمثابة الإجازة والترخيص لكتاب قصيدة النثر أن يستمروا فيما هم فيه، كما أنه يتزامن مع فتوى زعيمهم أدونيس الذى بارك كل أعمال ما يدعى بقصيدة النثر الذى أوجز فقال: «ليس لدينا فكر عربى جديد خلاق والشعر الحديث لم يتجاوز طور الأغنية» [٣] . هذا الأدونيس المعتل فكريا ونفسيا يحكم هكذا فى جملة واحدة على مجموع الفكر العربى أنه قديم وعقيم، وأن شعرنا الحديث لم يتجاوز طور الأغنية " . إن قضية أدونيس قضية تبدأ باسمه الذى استبدله من على أحمد سعيد إلى أدونيس. تقول الأسطورة،إن "أدونيس شخص محبب إلى أفروديت إلّهة الحب والجمال، قتله خنزير برى ذكر. ولكن زيوس، إلّه السماء عند الإغريق، يسمح له أن يعيش فى دنيا الأرض أربعة أشهر من كل عام مع أفردويت وأربعة أشهر أخرى فى أى مكان شاء» [٤]. وهو يفصل فتواه حول الفكر العربى فيقول: إن ما نسيمه تجاوزا بـ «الفكر العربى» ليس بعامة إلا، «استعادة للقديم، أو اقتباسًا وترجمة، وما يمكن أن تكون، رسالة فكر هذا شأنه» ؟ [٥]. إن أمية شاعر واحد أخطر بكثير من أمية خمسين مليون عربى، ونحن أمام شاعر أمي جاهل متغطرس، يقول أنه يقرأ و هو لا يقرأ ويقول أنه مطلع ولكنه قول يدل أن اطلاعاته غربية فقط، وعلى أدونيس أن يعود إلى كتب المعاصرين من المفكرين العرب، وعليه أن يتعرف إلى أقسام اللغة العربية فى جامعاتنا ففيها مفكرون مجددون. أما عن جو الحرية الذى يتحدث عنه، فلا نقول أن ما لدينا من حرية يعادل ما لدى الغرب الذى يهيم فيه الشاعر الأسطورى أدونيس، ولكن الا يرى معى أدونيس أن جرأته على الفكر العربى والشعر العربى واحتقاره لكل ما هو عربى. ثم نشر كل ذلك فى جميع البلاد العربية دليل حرية ؟ الإجابة نعم، شاءها أو رفضها، وتبقى المشكلة لدى أدونيس مشكلة خاصة، مشكلة خلل ذهنى وعاطفى. هو يريد أن يتحدث عنه الأكاديميون بوصفه صاحب إنجاز كما فعل إحسان عباس عندما كتب عن البياتى والسياب، ولكن هذين الاسمين يختلفان تمامًا عن حالة أدونيس. وقد يأتى يوم تعيس نرى فيه كتابًا كرس صفحاته لأدونيس رائد «قصيدة النثر».

لقد تصدى جهاد فاضل لمجمل آراء الحداثيين وخصوصًا أنصار "قصيدة النثر" منهم، وخص منهم أدونيس واستعرض آراءه - منذ أكثر من خمسة عشر عامًا - وفندها. ومن الغريب أنه بعد هذا الزمن الطويل يأتى أدونيس بنفس الأفكار ونفس التصورات الشائهة لمعتوه يدعى الأهلية للحكم على الشعر العربى وقبله على الفكر العربى. كان يكفيه أن يتحدث عما يسمى بقصيدة النثر، وعليه أن يترك الفكر العربى لمن هم أكثر أهلية منه ومن أمثاله.

وإذا كان أدونيس يدعى قدرته على التجديد فإن للتجديد مواصفات وشروطاً، أولها أن التجديد ليس شهوة، إنه قدرة، وهذه القدرة لا تتوافر إلا فى شخصيات لها قدر من الأهلية المرتبطة بالتراث الثقافى «فلا تجديد بدون توفر عنصرين : شخصية عظيمة وثقافة عظيمة» (٦).

وإذا كان الشاعر النثرى أدونيس يريد اقتلاعنا من جذورنا لنلحق بالغرب فهل لى أن أذكره أن أهم الأعمال النقدية التى كتبت الخلود لناقد مثل تى . إس. إليوت (١٨٨٨ - ١٩٦٤) هى (1920) Tradition and the Individual Talent ولعلك تعرف أن معنى Tradition هو المُوجود / الموروث / التقليد حسب تناول إليوت له، هو لم يطالب الأمة الإنجليزية أن تنسى ما لديها من موروث ثقافى. لتتمسك بما يقول هو، وإن كان ما يقوله إليوت دسم خصب مقارنة بما يقوله أدونيط من هزيل عقيم. ومن المناسب قراءة سطر أو سطرَين من تلك المقالة الرائدة لإليوت حيث يقول :«قد يحصل الشاعر، أو فنان من أى نوع، على معناة أملا بمفرده، إن أهميته، وكذلك فهمه هو فهمه لعلاقته بالشعراء والفنانين الموتى فإننا لا نستطيع أن نقيّمه بمفرده، فيجب أن نضعه، من أجل المقارنة والتقابل، بين الموتى . أقصد إلى هذا كمبدأ فى النقد الجمالى وليس فقط كمبدأ فى النقد التاريخى»(٧). وإذا كان أدونيس يتهم قارئه العربى بالجهل فى فهم طلاسمه النثرية ويتعلل بأن لابد أن «يخلق القصيدة كما يخلق قارئها» (٨) ، فإن هذه أحد أعراض النرجسية التى أصابت أدونيس، ولابد أن يعالج منها قبل الاستمرار فى هذا الفيض من الأحكام المعممة. ولقد أنتج الفكر العربى أساتذة علم نفس فى مصر وغيرها يستطيعون علاجه من حالة النرجسية تلك. والقارئ العربى لا يحتاج إلى كثير من الجهد لفهم قصائد أدونيس، إن وجدت، فهو يفهم الشعر الجاهلى بكامله ويطرب له، ويحفظ معظمنا المعلقات، وحين نسمع الشعر فنحن نطرب له. ومن حضر الأمسيات الشعرية فى مهرجان الجنادرية العاشر للثقافة والفنون، يذكر أن الحضور جميعا صفقوا اثنتا عشر مرة للشاعر البحرينى عبد الرحمن الرفيع، رغم أن القصائد كانت تلقى على أسماع الحضور ولم يقرأوها. فالشعر إذن يطرب أذن العربى، وحين يستحسنه لابد أن يصفق، ولقد كان هارون الرشيد يضرب الأرض برجليه. حين يطرب للشعر، وأنا على ثقة لو أن الرشيد سمع شعر أدونيس، لضرب القائل برجليه فالقارئ العربى موجود وحسه الشعرى متميز عن حس أى قارئ آخر ، ولنا أن نفخر بذلك، أما الذى

فسد فهو شعر الحداثيين ومنهم وعلى رأسهم الأسطورى أدونيس. إن أدونيس «متمرد» على تراثه العربى [٩]، وهو يوحى بأنه ثائر وفارق كبير بين التمرد والثورة، فالثورة تصلح وتجدد، أما التمرد فهو إطلاق لقوى التدمير وهذا ما فعله أدونيس فى ***الثابت والمتحول***وهو استمرار وتجديد لما قاله فى حديثه مع ***عكاظ***. يقول الأسطورى أدونيس «العرب شعب ليس حيًا فى الحاضر وليس له مكان فى المستقبل. إنه شعب محاصر بين فعلين : يرث أو يقتبس. فهو لا يقدر أن يعيش وأن يفكر إلا بموروثه ولا أن يعيش إلا بإبداع الشعوب الأخرى. إن ذاته الحية ليست له فهى إما ضائعة فيما لم يعد موجودًا، وإما ضائعة فى ذوات أجنبية عنه» [١٠] . لا أدرى كيف يكون الفكر موجودًا وكيف لا يكون موجودًا، إلا أننى أفهم من أدونيس أن ثمة رابطة بين وجود المفكر بذاته دمًا ولحمًا، وبين إعطاء مصداقية لفكره، ومن هنا فهو يعتبر أن الفكر العربى قد انقرض أو لا وجود له لأن أصحابه قد ماتوا، وهذا تصور غريب لتكوين التراث الفكرى لأية أمة - أنه يتصور أن وجود مفكر مثل ابن رُشْدْ (١١٢٦ - ١١٩٨م ) أمر ضرورى، بل وحتمى ، ليكون هناك وجود لفكره، ولا أظن أن هذا ممكن فى أى مكان أو زمان، إلا أن صاحبنا يجوز هذا للغرب، ولا يضع أى قيود عليه، بادئًا بالأسطورة التى يتخذ منها اسمه منتهيًا بالفكر الفرنسى الذى انغمس فيه والذى لا يمل السرقة من إشعاره وأفكاره على فرضية بسيطة، وهو يصدقها، أن القارئ العربى أمّى فى لغته فكيف يكون غير ذلك فى الفرنسية أو غيرها. ينسى أدونيس، أو يتناسى، أن الغرب الذى يقدسه لم يتهاون فيما قاله تى. إس. إليوت الذى كتب فى عام ١٩٣٦ مقالا هاجم فيه جون ميلتون (١٦٠٨ - ١٦٧٤م) وظل الإنجليز يكرهون إليوت ووجوده على أرضهم، فقد هاجر إليها قبل الحرب العالمية الأولى ، ولم يسامحوه أو يصفحوا عنه إلا عندما كتب مقالته الثانية عن ميلتون عام ١٩٤٧م وكانت بمثابة اعتذار عما جاء فى مقالته الأولى ، وزيادة على ذلك كان عليه أن ينتقد الفكر الأمريكى. [١١] بعد ذلك بخمسة شهور فقط مُنِحَ إليوت الجنسية البريطانية ونال اعترافًا رسميا بكونه أديبًا إنجليزيا. أسوق هذا المثال عله يذكر أدونيس أن الموروث الفكرى لا يتجزأ وأن الفكر ليس مرحليا هو تعاقب أجيال متتالية من المفكرين قد يختلف كل منهم عن الآخر من حيث الإضافة والتجديد، لكن الشخصية الفكرية للأمة تبقى نتاج جميع مفكريها السابقين. ولست هنا فى مجال تعداد مفكريا من المعاصرين أو سابقيهم للتدليل على أن لدينا فكرا عربيا. هذا الفكر بالقطع

ليس صورة من الفكر الفرنسى الذى يتيه فيه ويهيم به أدونيس لكنه فكر على أية حال. هو بالقطع ليس مثل فكر سيمون دى بوافوار المبدعة التى أتت بعلاقة ثالثة بين الرجل والمرأة، واعتبرت ثورة فى الغرب وقت إعلانها. فنحن نعرف أن العلاقة بين الرجل والمرأة، فى كل مكان على وجه الأرض فى حدود الزواج والطلاق، إلا أن دو بوفوار أتت بثالثة وهى العلاقة المفتوحة، أى لا زواج ولا طلاق، معاشرة بلا أولاد وبلا التزامات من أى نوع، وقد ندمت فى أخريات أيامها على ماضيها التليد وتمنت وهى على فراش الموت أن لو كان لها زوج وأولاد يقفون إلى جوارها وهى تودع الحياة. أهذا أنموذج من الفكر الغربى الذى يريدنا أدونيس أن نقلده أو نحتذيه؟ قد يجيبنا بنعم، وله الحق فى ذلك لكن تبقى الحقيقة أن فكر دى بوفوار وسارتر ما كان ليصل إلى ما وصل إليه لولا ظروف اجتماعية وسياسية واقتصادية معينة تدفع فرنسا ثمنها غاليًا الآن، وذلك يتضح من عودة فرنسا إلى اليمين وانبعاث روح القومية الفرنسية وكراهية كل ما هو ومن هو غير فرنسى بادئين بعرب شمال أفريقيا منتهين بالثقافة الأمريكية التى يخشى الفرنسيون أن تدمر ثقافتهم.

إن أدونيس شعوبى أصيل، وهو لا ينكر ذلك في ***أغنيات مهيار الدمشقى*** الذى يعلن فيه :

**شعب إيران يكتب للشرق فاتحة**

**الممكنات**

**شعب إيران يكتب للغرب**

**وجهك يا غرب ينهار**

**وجهك يا غرب مات**

**شعب إيران شرق تأصل فى أرضنا،**

**ونبى**

**إنه رفضنا المؤسس، ميثاقنا العربى (١٢).**

هذه الحماسة المنقطعة النظير للفرس لا نجدها إلا عند أدونيس ذلك الشعوبى الفارسى المتمكن، لذا نجد أبو نواس (١٣) هو شاعره الأمثل وهو عنده الشاعر الوحيد

الذى يستحق الذكر والتمجيد بين شـعراء العربية. إن الأبيات التى معنا إضافة إلى ذلك تشير إلى حالة مرضية هى الفصام النـفسى : فمتيم الغرب على صفحات **عكاظ** لا عنٌ له وكاره له عند مهيار الدمـشقى. فبئس الشاعر وبئس التابع. إن إضفاء صـفة الرسمية على أدونيس واعتـباره شاعراً أو كاتبًـا عربيًا هى عمليـة تزوير وتزييف للوعى العربى. فهذا الشـعوبى الفارسى يلقى تأييدًا وجـمهوراً عريضًـا بين مثقفينـا فى حين أن الفرس يحتلون أرض العـرب ويغتصبون حـقوقهم ويعكرون صفـو بلاد العرب من الخليج إلى المحيط .

لهذا كله وجدت أن مـا أعلنه الأستاذ جهـاد فاضل فى جريدة **الرياض** قد يكون مقدمة لانقلاب نقدى، وآمل أن يكون تحليلى خاطئًـا، إلا إذا كان جهاد فاضل قد وجد فى قصيدة النثر ما يبرر ذلك الانقلاب. على أية حال لا أجد أحلى مما قاله جهاد فاضل لأختم به هذه المقال حـول قصيدة النثر : " ورغم الحبـر الذى أريق منذ ربع قرن حول علاقة قصيدة النثر بالشعر، فمازالت قصيدة النثـر العربية قصيدة عربية غير شرعية وغير مقنعـة. إنها صنو العجز ومرادف الخيبة ومازال مكانها هو النثر لا الشعر. . إن ما جرى الاصطلاح على تسميته بقصيدة النثر له الحق طبعًا بأن يوجد، إذ ماذا نسمى مثلا كتابات طلاب البكالوريا الوجـدانية العاطفـية فى تلك المرحلة الأدبية المراهـقـة إلا قصـائد نثر؟ (١٤) .

**هوامش :**

١ - جهاد فاضل، ***قضايا الشعر العربى الحديث*** (بيروت : ١٩٨٤ )، ص١٦٦.

٢ - جريدة ***الرياض*** : ٩٧٩٦.

٣ - جريدة ***عكاظ*** : ١٠٤٧٤.

4 - ***Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*** (1990) , P. 20

٥ - ***عكاظ*** : ١٠٤٧٤.

٦ - جهاد فاضل، ***قضايا الشعر العربى الحديث***، ص ٢٦.

7 - Eric Sigg, ***The American T. S. Eliot*** ( London : Cambridge University Press, 1989) , P. 18

٨ - جهاد فاضل، ***قضايا الشعر العربى الحديث***، ص ٣٧.

٩ - السابق، ص ٣٩.

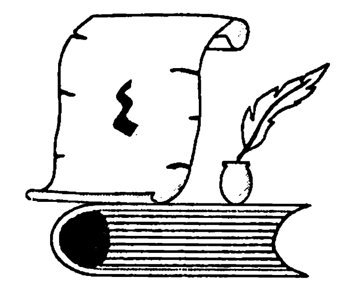
١٠ - السابق، ص ١٤٤.

11- *Ibid* . , Eric Sigg , p. 18.

١٢ - جهاد فاضل ***قضايا الشعر العربى الحديث***، ص ١٤٥.

١٣ - هو الحسن بن هانئ (ولد سنة ١٣٦هـ ، وقبل ١٤٠ هـ وتوفى سنة ١٩٥ هـ وقيل ١٩٦ هـ، وقيل ١٩٧هـ ).

١٤ - جهاد فاضل، ***قضايا الشعر العربى الحديث***، ص ٦٣.




# الدراسة الرابعة
## من القصائد المغناه فى الشعر العربى

القصيدة العربية المغناة قديمة قدم الشعر العربى نفسه، ولا يوجد تاريخ محدد لأول قصيدة حُولت إلى أغنية سواء بمصاحبة آلات موسيقية أو بصوت المطرب أو المطربة فقط. واختلفت الأماكن التى تغنى فيها القصيدة : من دور اللهو إلى الخمارات إلى الخيام، إلى القصور، ثم إلى دور الأوبرا والمسارح العامة.

إلا أن المدينة المنورة، ومكة المكرمة تمثلان معلمين هامين فى تطور القصيدة المغناة، فقد انصرف الأمويون عن أهل المدينة لما عرف عنهم هؤلاء الحكام من معارضة وقلما استخدموهم فى شئون الدولة وكان من نتيجة ذلك، إضافة إلى ما وجد من حضارة عظيمة وثراء كبير أن يكون اللهو والغناء مما يملأ الفراغ السياسى الذى أوجده الأمويون لدى أهل المدينة «كانت المدينة بلدة النسيب كَما يقول جرير فى هذا العصر وكان يغنيه طويس وسائب خاثر ومعبد وعزة الميلاء وجميلة وسلامّة وغيرهم من المغنين والمغنيات. واستطاعت المدينة أن تظفر بطائفة كبيرة من الشعراء تجد عندها ما يغنيه هؤلاء المغنون الكثيرون، بل قل ما يوقعه هؤلاء المغنون الكثيرون على أدواتهم الموسيقية»(١) .

وفى مكة، لم تقتصر مظاهر الترف والحضارة على الثراء الفاحش وبناء الدور والقصور ولكن أيضًا شملت الجوارى الأجنبيات «فقد أرسل معاوية إلى عمر بأربعة آلاف من سبى قيسارية، واستمرت هذه السيول الأجنبية فيما بعد، وساعد عليها ثراء الناس وأسواق الرقيق»(٢) . ومن الأسماء التى لمعت فى سماء الغناء بمكة : الغديفى، ويحيى قَيّلْ، وسُمّية المغنية، وقد تخرجت تلك الأسماء فى بيت الثريا بنت على بن عبدالله بن الحارث بن أمية، التى التقى بها عمر بن أبى ربيعة حيث كان المجتمع المكى يبيح اللقاء بين الرجل والمرأة. وأيضًا لمع نجم مضحك مكة الشاعر خفيف الروح الدارمى»(٣) .

وفى العصرين العباسيين الأول والثانى كثرت مجالس الغناء والخمر والمجون والقيان واختلطت ببعضها البعض، ومن نقادنا ومؤرخينا من رأى فيها كلها منكرًا، فالدكتور مصطفى الشكعة يرى أن تلك الدور مثلت معول هدم لقيم المجتمع الإسلامى. ونحن نؤيده فى ذلك، فإن ما نراه اليوم من تحلل وتفسخ قيمى كبير إنما يعود فى كثير منه إلى ذلك العصر وذلك التاريخ. يقول الأستاذ الدكتور مصطفى الشكعة: «ولقد استمرت بيوت القيان تؤدى دورها فى النيل من تماسك المجتمع لأزمنة متعاقبة فهذا أبو حيان التوحيدى الذى عاش حياته فى القرن الرابع يذكر فى ***الإمتاع والمؤانسة***، أنه أحصى فى حى واحد فى بغداد هو حى الكرخ أربعمائة وستين جارية من القينات، هذا غير ما خفى عليه وندّ عن حصره، ويضيف إلى ذلك مائة وعشرين حرة - أى نساء غير إماء - وخمسة وتسعين من الغلمان»(٤). ويكفى أن نقول أن كثرة الغناء والمغنين أدت بأبى الفرج الأصبهانى (٢٨٤ - ٣٥٦هـ) أن يؤلف أشهر كتبه ***الأغانى*** و كتاب ***الخمارين و الخمارات*** وأيضًا كتاب ***الحانات*** كما أن الجاحظ ألف ***رسالة القيان***.

ويشهد العصر الأندلسى بلورة لدور الغناء، الذى أصبح أكثر عفة ونضجًا واحترامًا عما كان عليه فى العصرين العباسيين الأول والثانى. ولمع اسم زرياب عَلَىَ عَلُّون وزَرْقُون مغنيى الأندلس المشهورين، وقد أُسْتقبلَ زرياب استقبال الفاتحين عند وصوله إلى الأندلس. وكان هناك منصور اليهودى مغنى الحكم، وقُلَمْ وفَضْلْ وعُلَمْ من قيانه المدربات، كما لمع اسم الأديبة المغنية «أنس القلوب» التى غنت:

| | |
|---|---|
| قدم الليل عند سير النهار | وبدا البدر من نصف السواد |
| فكأن النهار صفحة خدّ | وكأن الظلام خط عذار |
| وكأن الكؤوس جامد ماء | وكأن المدام ذائب نار |
| نظرى قد جنا على ذنوبًا | كيف مما جنته عينى اعتذارى |
| يا لقومى تعجبوا من غزال | حائر فى محبتى وهو جارى |
| ليت لو كان لى إليه سبيلٌ | فأقضى من الهوى أوطارى |

« إن زريابًا وأولاده الثمانية من بينهم فتاتان هما حمدونة وعلية، وجاريته متعة وتلميذته مصابيح، قد ملأوا سماء الأندلس عزفًا وغناءً وألحانًا وأناشيد، وسار الركب بعدهم عبر أجيال وسنين بحيث لا يخطئ الطريق من يريد متابعة سير الخط الموسيقى فى الأندلس وبذلك نتنهى إلى صفة أخرى أو بالأحرى سمة أخرى من سمات الأندلسيين وهى حبهم الموسيقى وغرامهم بالغناء وفناؤهم فيهما » (٥).

وتمر بنا الأيام مسرعة حتى نصل إلى القصيدة العربية المغناة فى القرن العشرين، فقد أخذت القصيدة المغناة على يدى سيدة الغناء العربى أم كلثوم مكانًا غير بقية الأغانى الأخرى. أصبح للقصيدة اعتبار مكانى لم تعهده الأغنية العربية من قبل، فعلى سبيل المثال، كانت دار الأوبرا المصرية (الأولى ) بيت الولادة لمعظم أغانى أم كلثوم وللقصائد المغناة منها، وقد سبق ذلك فترة كان فيها مسرح الأزبكية هو المكان الأمثل لميلاد أغانى أم كلثوم، ونحن فى هذا المقال نركز على القصائد المغناة التى كتبت بالفصحى وليس الأشعار التى كتبت بالعامية.

لقد كانت قصيدة **الأطلال** [٦] لإبراهيم ناجى (١٨٩٩ - ١٩٥٣) واحدة من روائع الشعر الرومانتيكى الذى ازدهر فى ثلاثينيات وأربعينيات هذا القرن، وقد كان ناجى من الشعراء الذين برزوا فى جماعة أبوللو التى ألفها الدكتور أحمد زكى أبو شادى فى عام ١٩٣٢ م. وتنقسم "**الأطلال** - كما هى فى ديوان ناجى - إلى عشرين رباعية، أى ثمانين بيتًا إضافة إلى خمسين بيتًا أخرى متفرقة. وبذا يكون إجمالى أبيات القصيدة مائة وثلاثين بيتًا. غنت منها أم كلثوم ثمانية وثلاثين بيتًا فقط مع إدخال تغييرات وتعديلات جوهرية لم يكن ممكنًا قبول ***الأطلال*** على المستوى الجماهيرى بدونها.

تبدأ ***الأطلال*** برباعية تبكى أطلال الفؤاد :

| | |
|---|---|
| يا فؤادى رحم الله الهوى | كان صرحًا من خيال فهوى |
| اسقنى واشرب على أطلاله | وارو عنى طالما الدمع روى |
| كيف ذاك الحب أمسى خبرًا | وحديثًا من أحاديث الجوى |
| وبساطا من ندامى حلم | هم تواروا أبدًا وهو انطوى |

هذه الرباعية هى أحلى ما فى القصيدة المغناة وذلك بعد أن أدخل عليها تعديلان جوهريان. فى الشطرة الأولى «رحم الله الهوى» تحولت إلى «لا تسل أين الهوى» أما البيت الأخير فى الرباعية فقد استبعد تمامًا. وأصبح البيت الأول :

| | |
|---|---|
| يا فؤادى لا تسل أين الهوى | كان صرحًا من خيال فهوى |

وهذه الصورة تؤكد زوال ذلك الصرح تمامًا وبسرعة مريعة. إنها متمشية تمامًا مع ما يعلنه ناجى تحت عنوان هذه القصيدة فى الديوان : «هذه قصة حب عاثر التقيا وتحابا

ثم انتهت القصة بأنها صارت أطلال جسد، وصار هو أطلال روح، وهذه الملحمة تسجل وقائعها كما حدثت»(٧). كما أن استبعاد البيت الأخير من الرباعية موفق إلى أبعد الحدود، فقد بدأت الصورة الشعرية فى الأبيات الثلاثة الأولى صورة بكاء على طلل وتساؤل عن كيفية تحوله من عين إلى أثر. وحينما يأتى البيت الرابع بصورته السعيدة «وبساطًا من ندامى حلم» إنما تنقلنا مزاجيًا من جو بكاء الأطلال إلى صورة أخرى تكون خطا ناشزًا فى صورة رثاء الطلل الذى أمامنا. بعد ذلك يتم استبعاد ثمانية أبيات متتالية. ثم نقرأ :

| | |
|---|---|
| لست أنساك وقد أغريتنى | بفم عذب المناداة رقيق |
| ويد تمتد نحوى كيد | من خلال الموج مدت لغريق |
| آه يا قبلة أقدامى إذا | شكت الأقدام أشواك الطريق |
| وبريقًا يظمأ السارى له | أين فى عينيك ذياك البريق |

****

| | |
|---|---|
| لست أنساك وقد أغريتنى | بالذرى الشم فأدمنت الطموح |
| أنت روح فى سمائى وأنا | لك أعلو فكأنى محض روح |
| يا لها من قمم كنا بها | نتلاقى وبسرينا نبوح |
| نستشف الغيب من أبراجها | ونرى الناس ظلالا فى السفوح |

هذه الأبيات الثمانية فى هذا المقطع استبعدت فيها أربعة أبيات بأكملها فيها الكثير من التصادم مع مفهومنا عن القبلة. فالقبلة للرأس والوجه وليست للأقدام كما فى البيت الثالث. وثمة خوض فى الحديث عن الروح والغيب وذلك فى الأبيات من السادس وحتى الثامن. كما أن البيت الخامس تغيرت شطرته الثانية لتصبح «بفم عذب المناداة رقيق» بدلا من «بالذرى الشم فأدمنت الطموح». وأتى التغيير فى قافيته ملتزمًا مع قافية القاف الموجودة فى الأبيات الثلاثة السابقة له. والشطرة الجديدة أقرب إلى التوافق مع معنى الشطرة الأصلية «لست أنساك وقد أغريتنى»، فالذرى الشم مبالغة قد لا تصدقها المحبوبة وإن كان أصدق الشعر أكذبه. لكن الفم عذب المناداة من مؤهلات كثير من

الناس وخصوصًا المحبين منهم الذين يجيدون قول حلو الكلام لمن يحبون. وبالطبع نحن لا ندعى أن السيدة أم كلثوم هى وحدها التى قامت بعمل هذه التعديلات والتغييرات والحذف والإضافة. فكما يتضح، ثمة شاعر، قد يكون أحمد رامى أو غيره هو الذى قام به، لكنها كانت سيدة ذا ثقافة رفيعة وذا حس دافق. فقد رفضت غناء قصيدة ***إغضب*** لنزار قبانى رغم رومانسيتها ومع استحسان أم كلثوم لها إلا أنها بررت رفضها بأن مكانتها فى العالم العربى وكذلك سنها لا يسمحان لها بغناء تلك القصيدة. كان ذلك فى الستينات [٨] وجاءت أصالة وغنتها فى عام ١٩٩٣ وكان لها دوى هائل وتقبلها الجميع وغناها كثيرون من محبى نزار وأصالة.

بعد ذلك وفى ***الأطلال***، يتم استبعاد اثنا عشرة بيتا لنقرأ الرباعية التالية :

| | |
|---|---|
| أين من عينى حبيب ساحر | فيه نيل وجلاء وحياء |
| واثق الخطوة يمشى ملكًا | ظالم الحسن شهى الكبرياءْ |
| عبق السحر كأنفاس الربى | ساهم الطرف كأحلام المساءْ |
| مشرق الطلعة فى منطقة | لغة النور وتعبير السماء |

إن التشبيهات والاستعارات الموجودة فى الأبيات الثلاثة الأولى من هذه الرباعية مقبولة وجميلة وهى من صفات البشر، أما البيت الرابع ففيه نعت للمحبوبة بصفة من صفات الله «لغة النور وتعبير السماء». فالله كما يصف نفسه جل وعلا فى القرآن الكريم ﴿ **نور على نور يهدى الله لنوره من يشاء ويضرب الله الأمثال للناس والله بكل شىء عليم** ﴾[٩] الآية. ولو بقى هذا البيت فى القصيدة المغناة لأحدث كثيرًا من الجدل ولكانت المعارضة له مما يلغى قبول القصيدة المغناة ككل. ويتكرر هذه النوع من الاستبعاد لبعض الأبيات والرباعيات فى بقية القصيدة الأصلية وكل ذلك ليسوغ لها القبول لدى الجمهور العريض من السامعين رغم أن الموضوع هو رثاء أطلال كما نعرف جميعًا حتى ولو كانت أطلال جسد وروح. إلا أنى أتوقف أمام الرباعية التالية. فى الأصل، يقول ناجى :

| | |
|---|---|
| يا حـبـيـبًا زرت يومًا أيكه | طـائر الـشـوق أغـنى المى |
| لـك إبـطـاء الـدلال المـنـعـم | وتجنى القـادر المحـتـكم |
| وحنـينـى لك يـكوى أعـظـمـى | والثـوانى جـمـرات فى دمى |
| وأنا مـرتقـب فى مـوضـعـى | مـرهف السـمع لوقع القـدم |

لقد أُستُبـعِدَ البيتُ الأخيرُ تمامًا من هذه الرباعيـة مما ينتج عنه حالة من الغموض الشعرى نتيجة فقدان هذا البيت فى القصيدة المغناة حيث نتساءل : وماذا بعد المعانى التى وردت فى الأبيات الأولى ؟ إلا أن البيتين الثانى والثالث أدخل عليهما تعديل، كلمة فى كل بيت. فى البيت الثانى، استبدلت كلمة "الدلال" بكلمة "المذل" فأصبحت الشطرة «لك إبطاء المذِلِ المنْعِمِ» والمذل المنعم هو الله سبحانه وتعـالى وهذه صورة مرفوضة لأنها تصطدم مع مبادئنا فى إفراد الـله تعالى بصفاته. لكننا فى مجال كتـابة الشعر وكان من الأوفق أن تبقى كلمة ناجى على ما هى عليـه «لك إبطاء الدلال المنعم» والكلمة الأخيرة تقرأ بفتح النون وتشديد العين وكسـر الميم، فيكون المعنى أن من صفات المحبوبة الدلال والعيش فى النعيم والمشى فى بطء كالحمام وذلك ما يتوافق مع الصورة فى البيت الأول من الرباعيـة حيث «الأيك» و «طائر الشوق». إلا أن البيت الثـالث شهد تغيـيرًا أحدث ثورة فى السطر بأكمله وفجر معانى فى الرباعـية والقصيدة ككل. «أعظمى» غيرت إلى «أضلعى» فتُقْرَأ الشطرة «وحنـينى لك يكوى أضلعى» ومعروف أن مكان القلب هو بين أضلع صدر الإنسان، وحينما يـكون الكى فى الضلوع على الصورة الجديدة للشطرة فإن المقصـود هو القلب مركز الأحـاسيس والمشاعر عند الشـعراء. أما فى الصـورة الأصلية «أعظمى» فإنها تشمل جمـيع عظام الإنسان. ورغم أن سبب كى العظام فى الحالين هو الحنين لرؤيا الحبيب، إلا أن تحديد مكان الكى بالصدر - يجعل الشطرة بالتغيير الجديد - أقوى تعـبيـرًا وأبلغ مجـازًا من الصورة القـديمة. فنحن لا نصـدق أن عظام القـدمين والساقين واليدين تكتوى لأن بها حنيـنًا إلى المحبوبة . وإن كنا نعرف أن الشاعر المحب تصيبه الحمى وترتفع درجة حرارته وتلتهب تلك الأجزاء ويهذى صاحبها، وهذا مقبول. إلا أننى أميل إلـى تفضيل «أضلعى» على «أعـظمى» وهى تتوافق أكثـر مع الشطرة التى تليهـا «والثوانى جمـرات فى دمى». فنحن أمام حالة مـحب سيمـوت من فعل الحب. أضلعه تكتـوى بالنار، وكل ثانية تمر عليه هى جـمرة تدخل دمه. وهذه الجـمرات تمثل

خطرًا مباشرًا على القلب الذى مكانه الأضلع، أما أثرها فلن يكون بنفس القدر من الخطورة لو امتد إلى «الأعظم».

وبعد ذلك تستبعد رباعية بأكملها، لنقرأ رباعية هى من بين أجمل ما قرأت أوسمعت فى الشعر الرومانتيكى :

| | |
|---|---|
| أطلقى حريتى أطلق يدى | إننى أعطيت ما استبقيت شئْ |
| آه من قيدك أدمى معصمى | لِمَ أبقيه وما أبقى علىْ |
| ما احتفاظى بعهود لم تصنها | وإلامَ الأسرُ والدنيا لَدَىْ |
| ها أنا جفت دموعى فاعف عنها | إنها قبلك لم تُبْذَلْ لحىْ |

إننا أمام ثورة عارمة وصلت بالمحب أن يرفض كل تبعية لمحبوبته، حول بموجبها كل الروابط العاطفية إلى وسائل حسية تؤدى إلى سلبه حريته وتقييد إرادته : «أطلق يدى»، «آه من قيدك»، «عهود لم تصنها» و «إلامَ الأسرُ» وهى من توابع الحب. وفى ذروة هذه الثورة المتأججة التى تعطيها أم كلثوم كل ما لديها من طاقة صوتية وتركيز تام على كل مخرج من مخارج صوتها، لم يكن ممكنًا أبدًا أن يبقى السطر الرابع فى هذه الرباعية وهو يمثل حالة انكسار فى الخط الدرامى للحدث، أو ما يعرف باسم anticli-max. لقد اكتمل حدث الثورة والتحرر فى الأبيات الثلاثة الأولى. والاستمرار فيه أجدى فنيا من الانكسار الذى نراه فى بيت مستسلم متذلل يتوسل لنيل الحرية بعد أن كان قد استردها لتوه أو يكاد :

| | |
|---|---|
| ها أنا جفت دموعى فاعف عنها | إنها قبلك لم تبذل لحىْ |

وإذا كانت الدموع قد جفت فلماذا العفو ؟ إلا أن تكون الصورة مجازًا مبالغًا فيه. فذلك الحبيب الظالم لا يريد أن يعفو عن دموع جفت، ونحن نعلم أن ما يبقى من الدمع هو خط الملح الذى يراه على وجنتى الباكى. فهذا الحبيب الظالم لا يريد أن يترك لمحبوبته حتى ذلك الخط الملحى الذى قد تتذوقه بعد حين فتحن مرة أخرى إلى تلك الذكرى وإن تكن أليمة.

ونجد نفس موجة الانكسار تتكرر بعد ستة عشر بيتًا حين نقرأ فى الأصل :

أيهـا الشـاعـر تغـفـو    تذكـر العـهـد وتصـحـو
وإذا مـا التـأم جـرح    جـد بالتـذكـار جـرح
فـتـعلم كـيـف تنسى    وتعـلم كـيـف تمحـو
أوَ كـلُ الحـب فـى رأ    يك غـفـران وصـفح

إن ناجى، هنا على وعى تام بمحنة الشاعر. ويعلم أن قضيته أنه شاعر. فهو وفى للعهد رغم "الغفو" الذى يفترض أن يأتى بالنسيان وقد ثم نقض "العهد ". المراحل التى أمامنا "تغفو - تذكر - تصحو " خضعت لترتيب فنى دقيق فالغفوة أولا. وهذا لا خلاف عليه. إلا أن التذكر يكون بعد الصحوة وليس قبلها وهذا ما أتى به ناجى، تذكر ثم صحى . وهذا من صميم الشعر المجدد، أن يأتى بصورة جميلة بسيطة وفيها غير المألوف الذى لا يخرجها من حوض الموروث اللغوى. واستكمالا لموجة الوعى يؤنب الشاعر نفسه ويوبخها على حالها المستديم، فكلما التأم جرح، نُكِئَ بالتذكر، والعلاج كما يرى ناجى هو النسيان والمحو لتلك الذكريات. وهذه فى حد ذاتها - مرة أخرى - ذروة الحدث الدرامى **climax** يعقبها انكسار درامى **anticlimax** يتمثل فى مراجعة النفس والتردد أمام اتخاذ القرار فى شكل مونولج : أم أنك تريد أن تصفح وتعفو فكل الحب عندك "غفران وصفح". ومعروف أن الرباعية تمثل وحدة حدثية فى حد ذاتها ؛ البداية والنهاية وما بينهما من أحداث، صغرت أو كبرت، لا تزيد عن مدى الأسطر الأربع للرباعية الواحدة. لذا كان غير مقبول لدى أم كلثوم، أو من اختار لهاَ أبيات ناجى، هذا الانكسار فى حدث متصاعد متأجج بالحيوية. إلا أن ختام القصيدة المغناة يمثل انكسارًا كبيرا فى استسلامه لما يحدث عازيًا إياه إلى حظه وحظ من يحب. وهو بهذا إنما يضع نهاية تقليدية لحدث كان من المتوقع أن يخرج عن الإطار الذى ألفناه من استكانة واستسلام فى بيت سابق مشابه :

يا حبيبى كل شىء بقضاء    ما بأيدينا خلقنا ضعفاء
ربما تجمعنا أقدارنا    ذات يوم بعدما عز اللقاء
فإذا أنكر خل خله    وتلاقينا لقاء الغرباء
ومضى كل إلى غايته    لا تقل شئًا ! وقل الحظ شاء

وفى القصيدة المغناة تغيير فى الشطرة الثانية من البيت الرابع ؛ " شيئًا " تتحول إلى «شئنا» لتصبح «لا تقل شئنا» وهذه أبلغ من الأصل. فهى مصادقة على التسليم بأن كل شىء فى حياة المحبين محكوم بقضاء محكم مسبق، وليس لنا مهما حاولنا الفكاك منه سبيل.

لقد كان لاجتماع أم كلثوم بصوتها الجهورى الرخيم مع ألحان رياض السنباطى مع كلمات إبراهيم ناجى عظيم الأثر فى تحويل قصيدة ***الأطلال*** من مجرد قصيدة فى ديوان إلى شىء آخر تتغنى به جماهير العرب من المحيط الى الخليج. كما أن تلك القصيدة أعادت تقديم ناجى إلى الجميع، حتى أن الكثيرين ما عادوا يعرفون لناجى إلا قصيدة واحدة هى ***الأطلال***. ولقد كانت التعديلات التى أُدخِلَتْ على القصيدة الأصلية فى الديوان بمثابة تزيين عروس تتقدم موكب عرائس، وبذا فازت ***الأطلال*** على ما عداها من مثيلاتها فى ذلك الموكب من قصائد مغناة.

## هوامش :

١ - دكتور شوقى ضيف *الشعر والغناء فى المدينة ومكة لعصر بنى أمية* (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٩)، ص ٧٩.

٢ - السابق، ١٧١.

٣ - السابق، ١٧٤.

٤ - دكتور مصطفى الشكعة، *الشعر والشعراء فى العصر العباسى* (بيروت : دار العلم للملايين، ط ٥، ١٩٨٠)، ص ١٨٨.

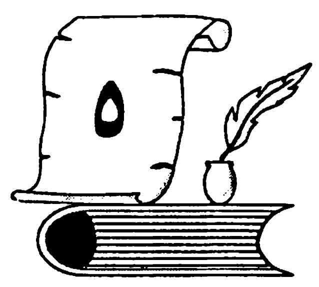
٥ - ــــــــــــــ ، *الأدب الأندلسى : موضوعاته وفنونة* (بيروت: دار العلم للملايين، ط ٦، ١٩٨٦)، ص ص ٨٦ - ٨٧.

٦ - *ديوان إبراهيم ناجى* (بيروت : دار العودة، ١٩٨٨)، ص ص ١٣٢ - ١٤١.

٧ - انظر السابق، ص ١٣٢.

٨ - *إغضب* من ديوان *الرسم بالكلمات* (١٩٦٦) فى *الأعمال الكاملة* (بيروت : منشورات نزار قبانى، ط ١٣، ١٩٩٣)، ص ص ٥٢٠ - ٥٢٢.

٩ - النور، ٣٥.




# الدراسة الخامسة

# عبد الحميد إبراهيم فى ليلة القدر

« حلم ليلة القدر : رواية عربية »[1] ( ١٩٩٥ ) هو الكتاب الخامس فى سلسلة «الوسطية العربية» التى بدأها الأستاذ الدكتور عبد الحميد إبراهيم عام ١٩٧٩ . وهذا الكتاب يعتبر فى كثير من جوانبه أدبًا إسلاميا راقيا حيث يجمع بين القصص القرآنى، والقرآن نفسه، والحديث والسيرة فى مزج فنى دقيق يخلو من الوعظ والصنعة. ويأتى الكتاب دافقا بالحيوية والشباب ويعكس كثيرًا من خفة روح ودعابة مؤلفه. ونتوقف عند استعراض كتاب اليوم أمام النقاط التالية :

أ - مشكلة الجنس الأدبى: إلى أى جنس أدبى ينتمى كتاب «حلم ليلة القدر» رغم إعلان مؤلفه أنه «رواية عربية» كما يتضح من عنوانه الجانبى ؟

ب - نتيجة لعدم وضوح الجنس الأدبى لذلك الكتاب نجد أنفسنا أمام مشكلتين: الأولى، هى اختلاف المؤلف فى استخدام الضمائر، فمرة يستخدم ضمير المتكلم «أنا» وأخرى يستخدم «هو» وثالثة يستخدم «نحن». أما المشكلة الثانية، فهى خطابية النص وهذا ما يخالف طبيعة النص الروائى.

جـ - مناقشة عامة لبعض الآراء التى وردت فى «حلم ليلة القدر» وفيها الكثير من إسهامات المؤلف فى قضايا تراثية وفكرية.

د - مواجهة مع الغرب: كيف واجه عبد الحميد إبراهيم الغرب؟ وكيف قدم «الوسطية العربية» كحل مثالى؟

هـ - دعوة للوسطية العربية وتذكير بها .

و - نورانية ليلة القدر وختام الرواية بانفراج أزمة الراوى وذلك باختيار حل وسط بين دعاة التغريب الكامل ودعاة التمسك بالتراث والشرق بكل ما فيه.

عند تناول مشكلة الجنس الأدبى فى «حلم ليلة القدر» علينا أن نسأل: هل هذا العمل رواية فعلا كما يعلن مؤلفه فى العنوان الجانبى؟ إذ إن الأحداث المروية فى جنبات ذلك العمل تخرجه من نطاق الرواية إلى شىء آخر يلتبس علينا تسميته. فالفصلان الرابع عشر والخامس عشر فيهما اقتطاف. الفصل الرابع عشر فيه اقتطاف ويصاحبه تنويه عن المصدر والتماس العذر من القارئ عن عدم إعطاء التوثيق كاملا. أما الفصل الخامس عشر فكله اقتباس من الجبرتى دون توثيق. والاقتطاف هكذا - سواء موثق أو غير موثق - ليس من سمات الرواية أو المسرح. قد يقتطف المؤلف سطرًا أو سطرين، كلمة أو كلمتين، ويوضع المقتطف بين الأقواس ليُمَيَّزَ عن بقية النص ولا داعى هنا لذكر المصدر، حيث إن ما يقتطف يجرى مجرى المثل أو القول الذائع. أما ما نراه فى «حلم ليلة القدر» فهو تدخل مباشر من المؤلف فى أحداث الرواية مبعدًا معادلة الموضوعى وكأنه قد رأى أن ذلك المعادل لم يعد كفؤًا للقيام بمهمة نقل أفكاره إلى القارئ، فيتدخل بالاقتطاف مرتين وكأنه في مجال كتابة بحث علمى يحتاج إلى توثيق من نوع ما نراه من الفصلين الرابع عشر والخامس عشر من «سفر الكرب». ولا ندرى وظيفة هذين المقتطفين، كما أن المؤلف لم يعلق ولو بكلمة على ما اقتطفه.

الفصول من السابع وحتى الثالث عشر من «سفر الكرب»، الصفحات من ٦٩ إلى ٧٧ ، تمثيل لحالة الدوار الشديد التى دخل فيها المؤلف وهى تسجيد لحالته النفسية فى عالم يغط فى سبات عميق وحالة من التيه الشديد. وهى تقدم لنا صورًا كاريكاتورية ساخرة لما يحدث في عالمنا العربى مع التركيز على ما يحدث فى مصر. والصفحات ٧٦ - ٧٧ قمة التمثيل لهذه الحالة شديدة الدوار والتيه. وهاتان الصفحتان تشهدان كمًّا هائلا من السخرية التى تخرج هذا العمل من جنس الرواية إلى جنس النقد المباشر. ولنقرأ أمثلة من ذلك: «وكان من نتيجة ذلك أن دخل العرب مرحلة جديدة فى تاريخهم، يستوردون السيارات والمأكولات والملبوسات، ويحمدونه عز وجل على أن سخر لهم الأمريكان والطليان وسائر الفرنجة يستخرجون لهم البترول، ويصنعون لهم الآلات والمستوردات، وهم آمنون مطمئنون، تحقيقًا لدعوة إبراهيم عليه السلام : ﴿ **رَبِّ اجعل هذا بلدًا آمنا وارزق أهله من الثمرات** ﴾[٢]. ونسأل للوهلة الأولى: أهى سخرية أم أن الكاتب جاد فى

طرحه؟ بالطبع، هو ليس جادًا، وقد رأى أن معادلة الموضوعى لا يستطيع أن يوصل رسالته إلى القارئ لذلك وضعه جانبًا ودخل فى أسلوب خطابى مباشر يتحدث فيه إلى قارئه حتى يوصل رسالته فى نقدية مباشرة لأحوال العرب متندرا على فهمهم الخاطئ لدعوة سيدنا إبراهيم عليه السلام. فليس حقيقيا أن هذه الدعوة يقصد بها أن تسخر شعوب الأرض من «الأمريكان والطليان وسائر الفرنجة لخدمة بنى العرب وهم هامدون مطمئنون.

وتستمر موجة السخرية فى مسيرتها فى المشهد التالى: «بنك: وهى ترجمة للكلمة الإنجليزية Bank ويقابلها فى اللغة العربية «مصرف» وأشهر البنوك ما كانت فى لندن ونيويورك وجوهانسبرج، والعرب يودعون أموالهم فى تلك البنوك حرصاً على نعمة المال التى أمر الله بصيانتها، وقد قدرت الفوائض المالية البترولية المستثمرة فى الغرب بنحو ٣٠٠ مليار دولار سنة ١٩٨٠م ولأربع دول عربية فقط، كما نشرت صحيفة الأهرام فى عددها ٩/ ٥/ ١٩٨٦»(٣). هذا الجزء لا يكون إلا فى مقالة نقدية لاذعة ولايكون فى رواية. من هنا يخرج هذا العمل من جنس الرواية إلى جنس النقد السياسى والاجتماعى اللاذع الساخر الذى يعتمد الحقائق أساسًا لمواجهة صورة من صور الفساد أو الخلل الأخلاقى فى مجتمعنا. ويقع المؤلف فى خطأ حين يقول أن كلمة بنك «ترجمة للكلمة الإنجليزية Bank » فهذه ليست ترجمة ولكنها نقل للحروف الإنجليزية باللغة العربية، وتعرف هذه العملية لغويا بـ Transliteration ولدينا أمثلة كثيرة فى العربية على هذا النحو منها: الراديو، والتلفزيون، والتليفون.

بعد ذلك، يدخل المؤلف فى نقد مباشر لجوانب المجتمع العربى حين يتحدث عن الجبنة وأن أفضلها ما جاء من فرنسا وخصوصًا الجبنة التى عليها «بقرة تضحك ببلاهة، وقد فتحت فمها بشراهة واتسعت فتحتا المنخزين، وأطلت من أذنيها علبتان من الجبن كالقرط الثمين، ونظرتها تتسم بالبلادة والشراهة والغفلة والسعادة الزائفة الى لا تنظر إلى جلاديها وكأنها مساقة دون فهم»(٤). ثم يتطرق إلى شرح أحد الأمثلة العامية السوقية «خرمنا التعريفة ودهنا الهوا دوكو» إلى أن يصل إلى تعريف «الخنزيرة» الذى يقول أنه «نوع من المرسيدس مثل الزلمكة والشبح والبودرة»(٥). وينتهى بتعريف الدولار وفئاته المختلفة حتى يقول: «وهى عملة

محترمة جدا فى البلاد العربية، وتزداد قيمتها بازدياد أرقامها وتقاس مقادير الرجال بحسب تلك الأرقام»[٦]. بهذا نكون أمام نقد مباشر للمجتمع ومثالياته وما وصلت إليه تلك المثاليات من مادية مفرطة، وذلك مما يخرج العمل الذى بين أيدينا من جنس الرواية التى تتخذ الشخوص والأحداث والسرد وسيلة للتعبير عن مكنون المؤلف، وهو ما تصالح النقاد على تسميته بالمعادل الموضوعى. إضافة إلى ذلك، فإن الفصل السابع عشر من سفر الكرب، الذى يتكون من أربعة أسطر تقريبا يضيف إلى مشكلة الجنس الأدبى الكثير: «كوابيس تنغص عليه نومه، تظهر مخلوقات بذيول طويلة، وعيون تلهب بالشرر، كانت تجلده بالسياط، وتقف فوق بطنه»[٧]. فإذا كنا أمام عمل قصصى فإن «الكوابيس» و «المخلوقات» التى معنا ينقصها بعض التفصيل والشرح ولا يجب أن تترك لخيال المتلقى وإلا أدخل العمل فى جنس آخر من الممكن أن نتعارف على أنه سيناريو ناقص يقدم لكاتب (سينارست) له أن يحشوه بما يراه وبما يتخيله مناسبًا للحدث، وبذا تبقى قضية الجنس الأدبى لهذا العمل قائمة.

ونتيجة لعدم وضوح الجنس الأدبى لذلك العمل نجد أنفسنا أمام مشكلتين. الأولى: هى اختلاف المؤلف فى استخدام الضمائر. والثانية: هى خطابية النص. ففى الفصل الثانى من سفر الفلق نقرأ صفحة كاملة يستخدم فيها ضمير الغائب «هو» استخدامًا جيدًا فى إطار الرواية، إلا أن المؤلف يدخل فجأة فى خطابية مباشرة، خارقًا الإطار الروائى العام الذى اختطه لنفسه فى هذا الفصل، فنقرأ تعليقه على حديث «يا مقلب القلوب . . .» كما يلى: «أن هذا الحديث لا يعنى الفوضى ولا التخبط ولا ترك الأسباب، ولكنه يعنى التنبه للحسابات العليا والتيقظ لما لا يكون فى الحسبان، وترك الباب مفتوحًا لاقتناص الفيوضات. إنه يعنى الخشية واستمرار العمل ثم التعرض للنفحات»[٨]. فالكاتب يستخدم ضمير الغائب «هو» فى الفصول من الأول إلى الخامس من سفر النصر، وهذا الضمير موافق جدا لحاجة الرواية التى يبدأها المؤلف، إلا أننا نجد أنفسنا فى الفصل السادس - فجأةً - أمام ضمير المتكلم «أنا» : وتذكرت حين كنت فى أوربا، . . . ووجدت نفسى لا أرتاح لنغمة أبى العلاء المعرى، . . . وتذكرت مسرحية كنت قد شاهدتها، . . . وتذكرت بطل سارتر، . . . وكنا مجموعة من الشباب، . . وأذكر وقتها، . . ولم

يخطر ببال أحد منا، . . . عند هذا الحد صحت، . . .»[٩]. بعد ذلك، يعود المؤلف إلى ضمير الغائب «هو» فى الفصل السابع حتى يصل الصفحة ٩٢ حيث يغيره إلى الضمير «نحن» فيقول: «لكى نتجاوز الغصة، ونعلو فوق الغشيان» ويستخدم ضمير «أنا» فى الفصل السابع من سفر الفلق، لكن استخدامه هنا قد يكون له مبرر ،حيث إن الفصل بأكمله اقتطاف من محمد المخزنجى، وإن كنا أعلنا بداية أن الاقتطاف يخرج هذا العمل من جنس الرواية ويتكرر استخدام ضمير المتكلم بين وقت وآخر، فنجده يقول: « . . . ، تذكرت على الفور تلك الصورة، التى كنت أراها على الجنيه الأخضر، . . . تفرست فيه قليلا، فعرفت على الفور أنه الرافعى»[١٠]. وأيضًا «تساءلت»[١١]، وهى تأتى هنا عقب حالة الدوار التى مر بها المؤلف فنجده يخرج عن إطار معادلة الموضوعى وينفجر فى عدة تساؤلات يطرحها أمامنا فى خطابية مباشرة. كما نجد ضمير المتكلم «أنا» فى موضع آخر: «لم أجد الرسالة غريبة على، كانت محفورة فى قلبى، كأنها فى ذاكرتى منذ الصغر، . . .»[١٢]. ويستمر كذلك فى الفصل التالى «تاقت نفسى إلى نخلتى، لم أعد أرها وحيدة، ولم أعد. . . أحسست بالهدوء، ولم أعد أفكر فى كتاب «الوسطية العربية، فقد علمتنى النخلة أن أعطى دون انتظار»[١٣].

أما خطابية النص، وهى المشكلة الثانية التى تلمسناها نتيجة عدم وضوح الجنس الأدبى لـ «حلم ليلة القدر»، فتتجلى فى ثلاثة مواقف. أولها: عقب إيراد المولف للحديث النبوى: «يا مقلب القلوب ثبت قلبى على دينك، إنه ليس آدمى إلا وقلبه بين إصبعين من أصابع الله، فمن شاء أقام، ومن شاء أزاغ»، نجد المؤلف - الذى يفترض أنه يتستر خلف وسائل المعادل الموضوعى من حوار ووصف وتشخيص - يدخل فى نصح ووعظ وإرشاد كما أوضحنا منذ قليل. إلا أن تلك الخطابية تزداد حدة حينما يشفق المؤلف على حال ابن خلدون والعقاد، وذلك عندما يفرح بنجاة بطله من ورطة محققة. فالمؤلف يأسف على أيامنا التى طغت فيها المادية واتباع الفكر المادى وتأليه أعلامه، حيث يقول: «مسكين ابن خلدون، كتب مقدمته والعالم الإسلامى فى حالة احتضار، فبدا كما لو أنه يقف على الأطلال يبكى، ويثير العبرة، فالدنيا دول، والقمر يصبح بدرًا ثم محاقًا، والطفل يصبح شابًا ثم شيخًا، والملك لله يؤتيه من يشاء وينزعه ممن يشاء. ومسكين العقاد

أيضا، كان يحلو له أن يقرأ كثيرًا عن الحشرات، كان يراها مسودة الإنسان، كان يتحدث عن الحتمية البيولوجية التى تسير الإنسان»(١٤). ويأتى الموقف الثالث حينما يعقب بكلام لعمر بن الخطاب على كلامه هو عن ابن خلدون: «إن عمر فى كلامه لا يبكى على الأطلال، ولا يتحدث بنغمة الرثاء، ولا يثير الأحزان والأشجان، إنه يتحدث والحضارة الإسلامية فى كمالها وقوتها، وهو يريد أن يتدخل حتى لاتفقد قوتها، وحتى لا يجرى عليها ما جرى لمن لا يعتبر، وتذكر من جديد حلمه القديم، وتذكر الغزالة التى تمضى فى طريقها وهى منتشية، . . .»(١٥).

إن المؤلف على وعى أنه يكتب رواية، وبذا لا يتحقق له ما وصفه تى. إس. إليوت (١٩٨٨ - ١٩٦٤) بالهروب من الذات أو الهروب من الشخصية De-personalization . كما أن الدكتور عبد الحميد إبراهيم قليل الخبرة فى كتابة الرواية وذلك مما جعله مع السبب السابق ينزلق إلى الخطابة، فخطابية النص واختلاف الضمائر مشكلتان تعيقان اكتمال الشروط الفنية «الحلم ليلة القدر» كرواية. وعن خطابية النص، فقد كان بوسع المؤلف أن يُنطق أحد شخوصه، أوالراوى نفسه، بما يريد أن يقول مع استخدام ضمير واحد لإيصال رسالته إلى القارئ .

بعد ذلك ، نتوقف مع الأستاذ الدكتور عبد الحميد إبراهيم فى مناقشة عامة لبعض آرائه التى وردت فى «حلم ليلة القدر» . ومن تلك الآراء، رؤيه فى : السحر، النخلة فى المجتمع العربى، الشعر الجاهلى، الطفل الإمام ثم وقفة أمام ما قد أسميه «زلة قلم» .

لقد قدم المؤلف تفسيرًا عقليا منطقيا للسحر. فقد ورد السحر فى القرآن الكريم وإذا نفاه المؤلف فقد نفى شيئًا ورد فى القرآن الكريم، وإذا قبله بمفهوم الغوغاء والعامة لكان تنازل عن هيبة العلماء. لذا يأتى تفسيره متميزًا وجديرًا مخاطبًا العقل قبل أن يخاطب العاطفة: «إن فكرة الإيمان بخرق العادة تحت أى مسمى فى الحضارة الإسلامية، تعنى تخليص العقل من وهم العادة، إنها تريد أن تحوله إلى آلة حادة، تلتقط الغريب، وتقبل الخارق، إنها بذلك تقف مع التطور ولا تقف ضد التطور»(١٦). إذن فالسحر مجرد خرق للعادة، وكسر لرتابة الروتين ومن ثم تقبل الحضارة الإسلامية السحر وتوظفه توظيفًا متميزًا عن الحضارات

الأخرى. فهو ليس سحرًا أسودًا كالذى عاشته أوربا فى العصور الوسطى وهو ليس من النوع الذى مارسته ساحرات سيلم Salem فى أواخر القرن السابع عشر فى أمريكا.

أما الوقفة الثانية، فهى حديث المؤلف عن النخلة على لسان الراوى، حيث يقول: «أخذت النخلة تتمايل بشدة وتتطوح يمينا وشمالا، ولكنه كان مطمئنًا، لا يخشى عليها أن تقتلع فقد قرأ فى القرآن أن أصلها ثابت وفرعها فى السماء، وعرف من العلماء أن جذورها تغوص فى الأرض أكثر من متر ونصف بحثًا عن الماء»[١٧]. إن النخلة شجرة مباركة، وحيث إننى من بلد تزرع نخيل البلح، فمن المشاهدة أقول: إن جذور النخل تمتد تحت الأرض قرابة طوله فوق سطح الأرض. بمعنى أنه لو كانت هناك نخلة طولها خمسة أمتار فإن جذورها تمتد إلى خمسة أمتار تقريبًا فى باطن الأرض لو كانت رملية، وتتجمع فى منطقة معينة لو كانت الأرض صلبة أو صخرية وبذا تتمكن من الحصول على الماء على مدار العام وفى أى منطقة بعدت أو قربت من مياه البحر المتوسط المالحة. وثمة معجزة نراها ليل نهار فى العريش، فجميع نخل العريش مزروع على الساحل، وماء البحر كما هو معلوم مالح. والنخل هناك لا يبعد مئة متر عن الشاطئ إلا أن أحلى البلح وأشهى الرطب يأتى من ذلك النخل. ويرجع هذا إلى طول جذور النخل التى تمتد فى باطن الأرض لتأخذ أعذب الماء. لذلك، فإن ما قاله العلماء على لسان الراوى فى «حلم ليلة القدر» يجانبه كثير من الصحة.

ومن النخل، ننتقل إلى قضية الشعر الجاهلى فى *«حلم ليلة القدر»* وكذا اليقين الداخلى لشعراء الجاهلية. يرى عبد الحميد إبراهيم - على لسان الراوى: «إن شعراء الجاهلية قد فقدوا اليقين الداخلى، يصغون لشياطين الشعر، يهيمون وراءهم فى واد، يقولون ما لا يفعلون، أو ما الشياطين عليهم يملون»[١٨]. إن هذا التعميم فيه الكثير من الظلم لشعراء الجاهلية خصوصًا المخضرمين منهم، أى الذين عاصروا الجاهلية وأول الإسلام، حتى إذا أخذنا فى الاعتبار معيارية عبد الحميد إبراهيم «أن الفن بلا عمل هو نوع من الخداع، وأن الشعر بلا يقين هو من وحى الشيطان»[١٩]. وإلا فما قول الدكتور عبد الحميد إبراهيم فى بعض شعر زهير بن أبى سُلمى المزنى ( الذى مات قبل الإسلام بقليل ) :

فلا تكتمنَ الله ما فى صدوركم | ليُخفى ومهما يُكْتَم الله يعلمِ
يؤخره فيوضَعْ فى كتاب فَيُدَّخَرْ | ليوم الحساب أو يُعجِّل فَينتقمِ

. . .

واعلم ما فى اليوم والأمس قبله | ولكننى عن علم ما فى غدٍ عمِ

. . .

ومن هاب أسباب المنايا نيلنه | ولو رام أسباب السماء بسلم[٢٠]

ونحن هنا لا نريد الربط بين ما ذهب إليه عبد الحميد إبراهيم والأب لويس شيخو اليسوعى، فالأخير وضع كتاب «شعراء النصرانية» فى جزءين الأول «قبل الإسلام» والثانى «بعد الإسلام» ولم يدرك الأب اليسوعى الإشارات الإيمانية واليقينية لدى كثير من الشعراء الذين أدرجهم تحت اسم النصرانية، كانت تلك الإشارات فى معظمها إسلامية توحيدية. لقد كانت ظروف الجزيرة العربية طاردة للأديان فى أغلب الأحوال، فكانت الوثنية مسيطرة. أما الديانات الأخرى كالمسيحية واليهودية فكانت لدى أفراد أو جماعات بعينها. إلى أن جاء الإسلام الذى أصبح الدين الرسمى للجزيرة. ولسنا فى حاجة إلى الخوض فى مزيد من هذه التفصيلات.

أما الطفل الذى يرفض أن يؤمه الكبار فهى صورة فريدة فيها الكثير من الرفض للواقع العربى المعاش وخصوصًا فى الأراضى المحتلة. فحين يتقدم بطل رواية «حلم ليلة القدر» ليؤم الأطفال نجدهم أزاحوه ورفضوا إمامته، ولابد أنهم اتخذوا أحدهم إمامًا. وصورة الإمام الطفل وردت فى قصيدة سياسية تتأجج وطنية للشاعر السعودى عبد المحسن الحليت ألقاها فى مهرجان الجنادرية العاشر للتراث والثقافة بالرياض. وفيها يضع طفلا من أطفال الحجارة الفلسطينيين إماما لشيوخنا، فمن هؤلاء الأطفال - كما يرى الحليت - نتعلم الصلاة وأمور الدين. ويكاد الدكتور إبراهيم يظهر طفلا من أطفاله بنفس صورة الطفل الإمام لدى الحليت: «تقدم من الأطفال ليؤمهم للصلاة، فأشاروا إليه بأن يتنحى بعيدًا فليس هو إمام المنتظر»[٢١].

ورغم جمال «حلم ليلة القدر» ورسالتها الأخلاقية الرفيعة إلا أننى آخذ على الأستاذ الدكتور عبد الحميد إبراهيم أن يصور بطله كلبًا. فهو يقول: «واستحضر أيضًا دون أن يتوقع نهاية رواية كان قد قرأها منذ مدة طويلة لكافكا، لعلها رواية «القضية» التى تنتهى فى جو غامض، ريح عابثة، وأضواء غامضة، والنوافذ تصطفق، وفجأة يندفع سهم نحو البطل، فيرديه قتيلا وهو يصيح كالكلب»[٢٢]. إن تشبيه الإنسان بالكلب حتى وهو يموت صورة غيرموفقة. كان بإمكانه أن يشبهه بالذبيح، بالصريع أو بأى صورة أخرى أستاذنا أعلم بها، يكون فيها الصوت الذى يتزامن مع النزع الأخير واضحًا. ولقد أخذ جميع المصريين على الرئيس الراحل محمد أنور السادات قوله فى سبتمبر ١٩٨١: «هو مرمى فى السجن زى الكلب» وذلك عند تناوله لأحد شيوخ الإسكندرية المعارضين لسياسته. وقد نظر البعض إلى ذلك الخطأ، الذى أظنه زلة لسان فى فورة غضب، كأنه الخطأ الوحيد الذى ارتكب فى عصر السادات كله. لذا آمل أن يغير الدكتور إبراهيم هذا التشبيه فى الطبعة القادمة إن شاء الله .

اعتقد بعض الفارغين أن عبد الحميد إبراهيم سيكون أداة مطيعة للهجوم على التراث العربى، ذلك أن الرجل كان قريبا من الأدب الغربى كما أنه أجاد اللغة الإنجليزية. إلا أن إبراهيم خيب ظنهم ولم ينضم إلى طابور الحداثيين واستطاع أن يوجد حلا وسطا لقضية تطرف فيها البعض واستقطب البعض الآخر، الا وهى: كيف نعاصر ما يدور فى الآداب الغربية وفى نفس الوقت لا ننسى أو نتنكر لتراثنا؟ ولذا كانت مواجهة إبراهيم مع الغرب فى «حلم ليلة القدر» مثالا رائعًا على المواجهة العاقلة الواعية التى تمنطق الأشياء. وأول المواجهات عند تناوله للون السماء كما يذكره القرآن الكريم ولونها كما يراه الأدباء فى الغرب. يقول د. عبد الحميد إبراهيم: «لم يعد يرى السماء رصاصية ثقيلة خرساء، كما كان يقرأ فى الروايات المصرية والمترجمة، بل أصبح يطالع فيها دنيا بهيجة، مزينة بالكواكب والمصابيح، أصبح يراها وردة كالدهان، تلتمع بمختلف الألوان»[٢٣]. هذه الصورة للسماء فى القرآن معروفة لنا جميعًا فهى من سورة الرحمن وكثير منا قرأها عشرات المرات، لكن أحدًا لم يفكر فى وضعها فى مقابلة مع صورة السماء فى الآداب الأوربية. ولا أظن أحدًا سيصف سماء لندن، مثلا، بغير أنها «رصاصية

ثقافة عصر السماء». ذلك أن إنسان الغرب لا يرى فى السماء إلا غيبًا ولا يراها إلا ميتافيزيقا ليس له أن يشغل نفسه بها. صحيح أنه انشغل بغزو الفضاء، وحرب الكواكب إلا أن التفكير فى ألوان السماء لا يتعدى الطبقة الرمادية التى يراها تغلف سماء لندن وكثيراً من العواصم الصناعية الأوربية التى تتحول نتيجة التلوث والدخان إلى غلاف رصاصى دائم تتغير معه الأحوال الجوية على مدار العام. لذا يمكن القول: إن صورة السماء فى «حلم ليلة القدر» إضافة رائعة من عبد الحميد إبراهيم مقابلة مع صورة السماء لدى الكاتب الغربى، وقد كسب إبراهيم تلك المواجهة. فى المواجهة الثانية، يتناول المؤلف وظيفة الحواس فى العملية الفنية، فهو يرى أنها وظيفة متكاملة: «تبدأ من الحواس وترتفع بها إلى جو من الجمال»(٢٤)، أى حركة تصاعدية متسامية متعالية، أما وظيفة الحواس، وخصوصًا عند دى. إتش. لورانس (١٨٨٥ - ١٩٣٠) فهى لا تغادر منطقة الأحاسيس وتبقى محلها لا ترتقى وبذلك تغذى النزعات الإنسانية الرخيصة مهملة عنصر الرقى والسمو والعلو بتلك النزعات. يقول د. إبراهيم: «وتوصل إلى يقين من وظيفة الحواس فى العملية الفنية، إنها وظيفة متكاملة، تبدأ من الحواس وترتفع بها إلى جو من الجمال، دون أن يغيب الأمران، ورثى لهؤلاء الذين يتحدثون عن صوفية لورانس، فقد أدرك بعد أن عاد من سياحته أنها صوفية لا تختلف عن الهزة الجنسية، وأنها لا تختلف أيضًا عن غيبوبة العقاقير والشراب، إن وظيفة الأدب المكشوف حتى فى أحسن صوره عند لورانس: هى تفخيم الوظيفة الدنيا للحواس، فتبدو اللذة وكأنها لذتان، أما الوظيفة العليا فلها شأن أى شأن، ﴿فبأى آلاء ربكما تكذبان﴾(٢٥). قد يختلف البعض حول تناول الجنس فى قصص دى. إتش. لورانس فى قصته «أبناء وعشاق» - مثلا - قائلين: إن الرجل أراد شكلا واحدًا للعلاقة بين الرجل والمرأة ألا وهو الزواج، ومن ثم علينا أن نغتفر للورانس كل دغدغاته لأعصاب القارئ وأحاسيسه قبل أن ندرك تلك الغاية النبيلة التى يدافع عنها أنصار لورانس. وفى نفس الوقت، يبقى أن الوصول إلى عمل فنى إبداعى رائع دون النزول إلى مستنقع الحواس الهابطة معضلة تواجه الساعين نحو أدب إسلامى يحافظ على وسطية المنهج من حيث المعاصرة والحفاظ على الموروث .

أما المواجهة الثالثة مع الغرب فلى فيها وقفة مع الأستاذ الدكتور عبد الحميد إبراهيم. حيث إن عقد مقارنة بين قصيدة «رقص الروح» وفيلم «الرقص على سطح من الصفيح الساخن» مقارنة ظالمة لإقبال إلا إذا كان الدكتور إبراهيم يعقد المقارنة لمجرد ورود كلمة «رقص» فى العملين وإن كان يدرك أن إقبال بنى دولة من شعره أما ممثلة الفيلم فقد انتحرت هذا مع العلم أن الفيلم في نسخته العربية لقى إقبالا شبابًا كبيرا كما أن ممثلته لم تنتحر ولكن اتخذت من عُرِيّها ولحمها رخصة الانطلاق حينما قامت ببطولة ذلك الفيلم تحت عنوان «قطة على نار». إضافة إلى ذلك، غاب عن علم الدكتور إبراهيم أن الفيلم الأمريكى، وكذا العربى مأخوذان عن مسرحية الكاتب الأمريكى تنيسى وليامز (١٩١٤ - ١٩٨٣). ومن ثم كان عليه أن يشير إلى المؤلف الأصلى لا إلى الفيلم فقط.

ولا يخلو كتاب «حلم ليلة القدر» من دعاية راقية «للوسطية العربية» كمنهج نقدى كرس له المؤلف جزءًا كبيرا من حياته. تُقَدِّمُ تلك الدعاية فى أسلوب فنى راقى يتخذ من صورة الطائر الجريح رمزًا له. وهو يذكرنا من حين لآخر بجناحى طائره الذى إن هوى ومات فلابد أن يلحق بنا الكثير من الشر. وكأننا به يقول: إن الوسطية العربية، ورمزها هنا الطائر، هى السبيل إلى حياة أدبية تخلو من الغلو من اتباع المناهج الحديثة الواردة من الغرب وكذلك تجنبنا الوقوع تحت تأثير الحركات التى تدعو إلى الجمود والرجعية.

وأول مدخل فى تلك الدعاية يتسم بشدة التركيز التى نراها فى كثير من الإعلانات التجارية، كقوله:«عند هذا الحد صاح فى نشوة فوز: عرفت اللغز، إنه الوسطية العربية * تحوز الدنيا والدين * تجرى وراء الحقيقة * لا تجعل مقامًا يطغى على مقام»[٢٦]. إلا أن صورة الطائر والجرح الذى فى جناحه الغربى تعنى الكثير لفكر المؤلف. فجسم الطائر يرمز إلى حركة النقد العربى فى مجملها وجناحاه رافدان يزودانه بالجديد من الشرق والغرب. وهذا الجرح فى الجناح الغربى قد يعنى أننا مازلنا مقصرين في فهم النقد الغربى، أو قاصرين عن استيعابه وهضمه وفهمه أو التعامل معه. ومن ثم يرى أن تطهير ذلك الجرح والتئامه أمر ضرورى وواجب. وقد يعنى تطهيره أن ننقى ما يردنا من الغرب مما يتنافى مع مبادئنا وتقاليدنا. أما التآمه فيعنى أن يعيش بيننا ومعنا : « . . . ، وتذكر على الفور حركة الأجنحة

الخفيفة والمتواصلة، ونـظر إلى عين الطائر ودعا له بالثبات، ولمح قطرات الدم فوق جناحه الغربى قد تجـمدت، ثم عزم على أن يحتفظ بالقمة مهـما كانت الأسباب، ولن يسقط هذه المرة وأخذ يطهر الجـرح من الهوام والحشرات»(٢٧). ولكى لا نقع فى غموض الصورة ويأخـذنا التفكير طويلا فى شكل هذا الطائر، يعلن المؤلف أن طائره يشـبه الصقـر. وهو يُشَبِّـهُ كل جزء من هذا الطائر بركنٍ فـى الأدب العربى «ولأمر ما تذكر ما قاله فى مقدمة كتـابه «الوسطية العربية»، «الوسطية العربية تشبه صقرًا، يتمـتع بجناحين قويين، يحفظان توازنه فى السماء، فـإن اهتز الجناحان أو أحدهمـا، اختل التـوازن وسقط على الأرض فـريسة للـهوام والدواب»(٢٨). ولا أظننى أبالغ إن قلت أن صـورة الطائر لدى عبـد إبراهيم تذكرنـا بقصيـدة «الملاح القديم» The Ancient Mariner (١٧٩٧) للشـاعـر الإنجليزى صـامـويل تايلور كولريدج (١٧٧٢ - ١٨٣٤) حيث تحـل اللعنة بالسفينة والبحـارة لأن أحدهم قتل طائر الألباتروس (وهـو طائر بحرى يستطيع الـتحليق لفتـرات طويلة). ونحن هنا أمام نذر شر إن مات طائر عبد الحميد إبراهيم.

وإذا كنا قد تساءلنا حـول الجنس الأدبى «الحلم ليلة القدر»، وأجلنا النظر فى كونه «رواية عـربية» أم بيوجـرافيا، أم خطابًا إلى جـمهور القـراء، فإن «حلم ليلة القدر» تُختتمْ بـانفراج لأزمة الراوى. ويأتى هذا الانفراج إسلاميـا خالصا، حيث تكون «رؤيا ليلة القـدر هى المخـرج للرواى من أزمته النفـسية وتـقلب وجهـه بين الشرق والغرب. يحاط البطل بنورانية تغسل نفـسه وتخلصها من كل ما شابها من قلق وحيرة وتردد. هى رؤيا الجنة مع العلمـاء والملائكة ومن يحب أن يجتمع بهم فى الدنيا والآخـرة على حد سواء. «امتـدت إليه يد، كان صـاحبها يلبس لبـاسًا أبيض، ويتمنطق بحزام أخضر، فعرف للـتوائة الخضر. سحبه إلى أعلى فى طريق نورانى كأنه البـحر الفـضى أو الكوكب الدرى، حتى وصل به إلى مكان فـسيح، يشع نورا من كل اتجاه، وتحـيط به الأنهار من كل جـانب، هذا نهر من ماء غـير آسن، وهذا نهر من عسل مـصفى، وهذا نهر من لبن لم يتغير طعـمه، وهذا نهر من خـمـر لذة للشاربـين. كان هناك قـوم يجلسـون على سندس خـضـر، على وجوههم نور الشهداء وسكينة العلماء، تحـيط بهم رائحة من البخور، تعبق المكان وتنيـر الخدر. كانوا يقـرءون فى كتب التاريخ، يسـتخلصون العـبر والعظات، ثم

يقدمون الخلاصة على هيئة وصايا، مركزة ومنغمة، كأنها الحكم النادرة أو الأمثال السائرة»[٢٩]. ويتزامن مع تلك النورانية التى رآها فى منامه رؤيا الطائر الذى يتعافى وبذا ينجو الراوى ومن معه من محنة كان التعرض لها واردًا إذا ما أصاب ذلك الطائر سوء ما «أحس بطائره ينتعش، ينهض، يتصلب فى السماء، جناح فى الشرق وجناح فى الغرب، يظلل الجميع، كأم تحنو على أولادها»[٣٠]. بهذا، يتمثل الخلاص فى تمسكنا بالقيم الإسلامية وكذا أن يكون جناحا ثقافتنا متساويين من حيث الأخذ من الشرق والغرب : لا غلو فى أى منهما .

ويأتى الفصل العاشر من سفر الفلق أنضج فصل فى الرواية حيث نرى فيه باب خروج الراوى من أزمته نهائيا. إلا أننا فى نفس الوقت نقف عاجزين أمام تحقيق هذا الحلم فى واقعنا الإسلامى العربى المعاش، حيث تتقارب المسافات وتكاد تنعدم إلى درجة إنها تظهر فى شريط وكل منها يرمز بدوره إلى البلد الذى يقع فيه. «هذا هو الأزهر الشريف، وهذا جامع الزيتونة، وهذا مسجد بخارى، وهذا جامع القيروان، وهذا مسجد قرطبة»[٣١]. ونرى كذلك، الأفغانى وإقبال يتعانقان فى حوار جاد مفيد من أجل قيام دولة الإسلام التى تعلن شعارها الخالد «الله أكبر الله أكبر، لا إله إلا الله، الله أكبر الله أكبر، ولله الحمد»[٣٢]. ونرى البطل وقد انفرجت أزمته نهائيًا وعاد إنسانًا بلا مشاكل نفسية وقد تخلص من القلق حيث وجد ضالته فى الإسلام كدين ومنهج حياة وأخذ من الغرب بقدر يسير. «ووجد نفسه يردد الاسم الأعظم وما يقابله، وواظب على ورده الجديد عقب كل صلاة جماعة، يلتمس به الغفران. حينئذ أحس بالامتلاء والتكامل، وبأنه يضم الشرق والغرب معًا بين فكيه»[٣٣].

بذا أنهى تعليقى على هذا العمل الجديد للأستاذ الدكتور عبد الحميد إبراهيم ضمن سلسلة «الوسطية العربية». وخلاصة القول أن هذا العمل يخط منهاجًا جديدًا لكتابة الرواية الإسلامية. وإن كان لنا بعض الملاحظات على النص فإن الهدف من إيرادها هو البحث عن الأفضل وتجويد العمل فى الطبعات القادمة إن شاء الله .

* * *

**هوامش :**

١ - د. عبد الحميد إبراهيم « *الأعمال الكاملة : الوسطية العربية ، مذهب وتطبيق، الكتاب الخامس: حلم ليلة القدر - رواية عربية* »( القاهرة : دار المعارف ، ١٩٩٥) .

٢ - السابق ، ص ٧٦ .

٣ - السابق ، نفس الصفحة .

٤ - السابق ، نفس الصفحة .

٥ - السابق ، ص ٧٧ .

٦ - السابق ، نفس الصفحة .

٧ - السابق ، ص ٨٢ .

٨ - السابق ، ص ٨٧ .

٩ - السابق ، ص ص ١٤ - ١٦ .

١٠ - السابق ، ص ١٠١ .

١١ - السابق ، ص ١١٠ .

١٢ - السابق ، ص ١١١ .

١٣ - السابق ، ص ١١٢ .

١٤ - السابق ، ص ٩٢ .

١٥ - السابق ، ص ٩٣ .

١٦ - السابق ، ص ٢٣ .

١٧ -السابق ، ص ٢٦ .

١٨ -السابق ، ص ص ١٠ - ٣١ .

١٩ - السابق ، ص ٣١ .

٢٠ - لويس شيخو اليسوعى « *شعراء النصرانية : قبل الإسلام* » ( بيروت : منشورات دار المشرق ، ط ٣ ، ١٩٦٧ ) ، ص ص ٥١٨ - ٥٢٣ .

٢١ - د. عبد الحميد إبراهيم « *حلم ليلة القدر* » ، ص ٨٢ .

٢٢ - السابق ، ص ٢٧ .

٢٣ - السابق ، ص ٣٥ .

٢٤ - السابق ، ص ٣٧ .

٢٥ - السابق ، نفس الصحفة .

٢٦ - السابق ، ص ٥٣ .

٢٧ - السابق ، ص ٩٠ .

٢٨ - السابق ، ص ٦٣ .

٢٩ - السابق ، ص ٩٥ .

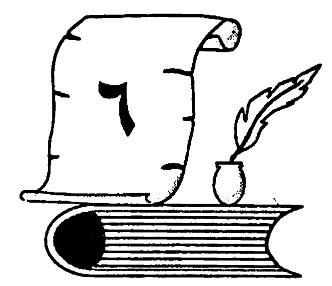
٣٠ - السابق ، ص ٩٦ .

٣١ - السابق ، ص ٩٧ .

٣٢ - السابق ، نفس الصفحة .

٣٣ - السابق ، ص ١٠٩ .

* * *




# الدراسة السادسة

# النقد من النظرية إلى التطبيق (*)

في عام ١٩٨٨ أصدر البروفيسور كي. إم. نيوتن كتابه « النظرية الأدبية في القرن العشرين *Twentieth Century Literary Theory* » وكان تقديمًا لأهم التيارات والخلافات النقدية التي يموج بها هذا القرن. وكتاب اليوم « من النظرية إلى التطبيق : قراءات في النقد الأدبي الحديث *Theory Into Practice : A Reader In Modern Literary Crriticism* » (١٩٩٢) هو تطبيق عملي لما ورد في النظريات التي تحدث عنها الكتاب الأول. فنحن أمام كتابين: الأول نظري بحت، والثاني عملي. والكتابان من إصدار داو ماكميلان في بريطانيا .

« من النظرية إلى التطبيق » يقع في ثلاثمائة وإحدى وعشرين صفحة من القطع المتوسط، وينقسم إلى مقدمة قصيرة في سبع صفحات، ويليها ستة فصول: الأول «النقد الجديد ومدرسة ليفيز النقدية» ويقع في إحدى وثلاثين صفحة ويمثل له بالناقدين كلينث بروكس وفرانك ريموند ليفيز، الثاني «الشكلية، الخطاب، البنوية، ويقع في ثمان وثلاثين صفحة، ويمثل له بثلاثة نقاد هم فيكتور شكولوفسكي ومايكل باختين وديفيد لودج؛ الثالث «النظريات المتجهة إلى القارئ» ويقع في خمس وأربعين صفحة، ويمثل له بالناقدين ولفجانج إيسر وستانلي فيش؛ الرابع «ما بعد البنيوية» ويقع في سبعين صفحة وهو أكبر فصول الكتاب، ومثل له بأربعة نقاد هم جي. هيليز ميلر، جاياتري سبيفاك، كاثرين بليسي وشوشانا فيلمان؛ الخامس أ. «النقد النسائي» ويقع في تسع وأربعين صفحة، ويمثل له بناقدتين هما إيلين شوالتر وباربارا جونسون، ب. «نقد الملونين» ويمثل له بالناقد

---

(*) نشرت بمجلة «الفيصل» ، العددان ٢٤٠ - ٢٤١ ، السنة ٢٠ أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر ١٩٩٦ .

هنرى لويس جيتس؛السادس «السياسة والتاريخ» ويقع فى ست وستين صفحة ويعد ثانى أكبر فصل من حيث عدد الصفحات ويمثل له بأربعة أعلام هم تيرى إيجلتون، ستيفن جرينبولت، ألان سيتفيلد، وإدوارد سعيد، وفى نهاية الكتاب فهرس بأسماء الأعلام فى أربع صفحات.

ويعلن البروفيسور نيوتن فى مقدمته لهذا الكتاب أن حالة كتب النقد الحالية تمثل صعوبة بالغة لدارسيها أو قرائها،حيث إنها تجريدات ومعممات لا علاقة لها بالتطبيق على النصوص، لذا فهو يقدم هذا الكتاب فى محاولة لسد ذلك الفراغ ولتسهيل وصول النظرية - عند تطبيقها على نص ما - إلى القارئ أو الدارس. ويقول: « إن الممارسة النقدية الأدبية تقتضى الاختيار والالتزام، فالدارسون الذين يطالعون مختلف كتب قراءات النظرية النقدية يشعرون وكأنهم متسوقون تنقصهم الخبرة فى أحد الأسواق الكبرى حيث يجدون قبالتهم أنماطا متعددة للمنتج الواحد ولم يجرب أحدهم أيا منها »(1). وبالطبع فإن النصوص المختارة تواجهها قضية «المعيارية» التى يختلف حولها النقاد والكتاب، ولذا فهو لا يقدم رؤية خاصة به توسع من هوة الخلاف حول معيارية النصوص، لكنه يقدم نصوصًا أجمع النقاد على معياريتها عند التطبيق العملى للنقد، «فمثلا، يطرح نقاد الأدب النسائى وأدب الملونين السود المعيار الذى يشمل عددًا قليلا من النصوص لكاتبات من النساء أو غير البيض. لذا فإن هذا الكتاب من المحتم أن يضع فى الاعتبار ذلك الطرح لذلك المعيار»(2). إن الفصل بين النظرية والتطبيق بحجة أن الأولى أسبق على الثانية أمر مشكوك فيه، حيث إن اختبار أى عملية تطبيقية للنقد تفيد باستحالة الفصل الكامل بين النظرية والتطبيق. لذا فإن «النظرية والتطبيق يتفاعلان دومًا، وهما تبادليا، يعتمد كل منهما على الآخر. من الواضح أن هناك فوارقًا يجب أن تقام ولكن يجب أن نحذر من تحويل تلك الفوارق إلى قاسم أساسى بموجبه يعطى شكل خطاب ما أفضلية جوهرية على خطاب آخر. إن الممارسة فى الغالب ليست أبدًا التطبيق البسيط للنظرية؛ إن تطبيق النظرية على الممارسة يستدعى حتمًا ظهور خلاف لابد أن يكون له تأثير متتابع من الأحداث على النظرية، وبهذا يتم تغيير النظرية وتطويرها. وهذه بصفة خاصة حالة النظرية النقدية حيث الكثير من الشخصيات الرئيسة منظرون وممارسون للنقد ويستطيع المرء

أن يرى تفاعلا مستمرًا بين شكلى الخطاب. فنقاد مثل جى. هيلز ميلر وستيفين جرينبولت يعتمد نقدهما بشكل واضح على مفاهيم نظرية محددة ولكن عملهم الرئيسى انصب على الممارسة النقدية بدلا من النظرية بمفهومها الضيق. ولا يمكن النظر إلى ذلك على أنه تطبيق سلبى للنظرية؛ إن ممارستهما النقدية ذات قوة نظرية مستقلة كان لها تأثير على النظرية «الصرفة»[٣]. وينتهى نيوتن إلى أن الفصل بين أقطاب المدارس النقدية المختلفة لا يجب أن يؤخذ بحزم بالغ، كالفصل بين الشكليين والتاريخيين مثلا، رغم يقيننا أن التوفيق بينهما يبدو هدفًا طوبا ويًا»[٤].

وتنتهى مقدمة بروفيسور نيوتن إلى نبوءة نقدية مثيرة، وهى عودة النقد المعاصر إلى سابقه من المدارس النقدية التى ظهرت فى النصف الأول من القرن الحالى. وقبل أن أستعرض ما قاله نيوتن فى هذا الخصوص، فإننى أشير إلى محاضرة قيمة للناقد الدكتور حامد أبو أحمد تحدث فيها عن نقد الحداثة. وعلم النص تحديدًا، ونشرت فيما بعد فى كتابه «نقد الحداثة» إن ما قاله حامد أبو أحمد يتفق نصًا وروحًا مع ما يقوله بروفيسور نيوتن، فقد قال الأول أن معاصرينا من النقاد فى العالم العربى يأتون بطلاسم ومبهمات وأساليب غامضة فى النقد تجعل ما يقولون صعبًا على أفهام المتخصصين ناهيك عن الطلاب ودارسى النقد. فهو يقول فى نقده للدكتور صلاح فضل كواحد من أبرز أعلام نقدنا المعاصر: «هكذا نجد كيف يأتى كتاب «بلاغة الخطاب وعلم النص» للدكتور صلاح فضل دليلا على الابتسار والخلط والتجهيل الذى مارسه بعض المؤلفين العرب فى التعامل مع العلوم الإنسانية التى نشأت حديثًا فى الغرب. ولا شك أن ما فعله الدكتور فضل فى هذا الكتاب ينسحب على كتاباته، فقد كنت دائمًا أحس بالتوجس من هذه الكتب الغربية فى مناهجها والتى يبدو وكأنها ألفت بقصد أن تقيم جدارًا يفصل بيننا وبين العلوم الحديثة»[٥]. إن شكوى حامد أبو أحمد هى نفس شكوى نيوتن، فنيوتن يرى أن النقد الجديد على أيدى ليفيز وبروكس وارين قد قدم تقديمًا جيدًا وبسيطًا وأوردت النصوص التى تجعله سهلا ومفهوما ويمكن هضمه فى فكر المتلقى من الدارسين والطلاب، وهذا ما تفتقده مدارس النقد المعاصر حيث يجد فيها الدارس والطالب نفسه فى موقف العاجز عن الفهم والاستيعاب فما عليه إلا أن يكون متلقيا سلبيا، وبذا تنعدم مشاركته فى العملية النقدية التى حدثت فى حالة ليفيز وبروكس وويليك. يقول بروفيسور نيوتن: « من الصعب التنبؤ بالكيفية التى

سيتطور بها النقد المعاصر. حتى إن المرء لا يستبعد إمكانية عودة النقد الجديد إلى الوجود بشكل معدل. حيث إن واحداً من أهم مزاياه أنه كان متاحًا عمليًّا لجميع الدارسين على جميع المستويات من خلال نشر كتب النصوص من أمثال «فهم الشعر»، لبروكس، و «فهم القصة» لوارين . لقد ظهر أيضًا أن كلا من مدرسة ليفيز والنقد الجديد يشجعان نوعًا من المساواة بين المعلم والطالب أمام النص، حتى وإن كان هذا النوع من المساواة ضربًا من الوهم. ومن المحتم أن المعلم كان لديه قدر أكبر من المعلومات المفهومة من تلك التى لدى الطالب، وذلك ما يضع المعلم فى موقع السيادة. أما الخطر الناجم عن الموقف المعاصر، على أية حال، يكمن فى أن كثيراً من الطلاب يشعرون أن النقد المعاصر بالغ الصعوبة لدرجة أنهم يشعرون أن قليلا أو لا شيء لديهم يشاركون به ولذا فإنهم قد يميلون إلى التلقى السلبي فى مواجهة سلطة المعلم. وقد يكون مثيراً للسخرية لو أن النقد المهيمن حاليًّا الذى يتخذ النظرية قاعدة له، كان من نتائجه أن يعيد إلى الوجود ثانية ما كان عليه الحال قبل ظهور الاتجاه النقدى الجديد وما تميز به من تحليل عن قرب ونقد عملى، فى الوقت الذى يتسيد فيه المعلمون ساحة النقد ويميلون إلى خلق شعور لدى طلابهم أنه يستحيل عليهم أن ينافسوا أساتذتهم لما لديهم من معرفة ذات شأن. ولذا فإن أحد أهداف هذا الكتاب هى مواجهة هذا الموقف بتقديم أمثلة متاحة من النقد المعاصر الذى يعتمد النظرية أساسًا له بغية توضيح كيفية عمله عند التطبيق وليشجع الطلاب على تطبيق المفاهيم النظرية فى نقدهم. وعلى الرغم من أن كثيراً من النقد المعاصر صعب، فإنه من غير الصحيح، من وجهة نظرى، القبول سلبًا بادعاء الصفوة أنه ذخيرة الخبراء. فمن الواضح أن التطورات فى النقد المعاصر تمثل تحديًا فى عملية تدريسها وآمل أن يكون هذا الكتاب مساعداً للمدرس والطالب حتى نرقى لمواجهة ذلك التحدى»[٦].

يعتمد المؤلف فى تقديمه للنصوص النقدية على إعادة نشر ما سبق من أعمال نقدية لأقطاب كل مدرسة على حدة. وهو يوضح فى بداية كل فصل فى حدود ثلاث إلى أربع صفحات، الاتجاهات الرئيسية لكل مدرسة. لذا ستكون تلك الصفحات التقديمية هى موضوع الترجمة وستأتى بين فاصلتى تنصيص فى أعلى السطر، أما الاختصار فسيكون فى النصوص النقدية التى لابد أن الكثير من قرائنا يعرفونها وقد ترجم بعض منها إلى العربية.

## ١ - الفصل الأول : النقد الجديد ومدرسة ليفيز النقدية :

« كثير من النقد المعاصر رد فعل، بطريقة أو بأخرى، للنقد الجديد، الذى كان نمطًا نقديًا سائدًا فى الفترة من ١٩٤٠ إلى نهاية الستينات. وقد كان له جذوره فى بريطانيا من خلال أعمال تى. إس. إليوت، آى. أيه. ريتشاردز، ووليم إمبسون، ولكن لم يكن له تأثير على الإطلاق كما كان تأثيره فى أمريكا، رغم أن كثيرًا من النقاد الإنجليز قد تأثروا به بشكل كبير. لقد حظى النقد التاريخى والمعرفى التقليديين بقوة ونفوذ أكبر فى بريطانيا مما حظيا به فى أمريكا، والأهم من ذلك أن تأثير إف.آر. ليفيز ومؤيديه، والذى تمركز فى جريدته «التفحص Scrutiny »، أوجد نوعًا من المعادل له فى النص الإنجليزى. وعلى أية حال، فإن النقد الجديد ومدرسة ليفيز النقدية، كان بينهما الكثير من نقاط الاتصال. فكلاهما تأثر بشكل كبير بالأفضليات النقدية التى ذهب إليها إليوت، وكرسا عملهما للجماليات الأساسية التى ذهبت إلى أنه فى أكبر الأعمال الأدبية قد توحد الشكل والمضمون، كما أن تلك المدرسة نظرت إلى التطورات الاجتماعية بتركيزها على ما هو تقنى ومنفعى، نظرت إليه باعتبارات سلبية وكانت تنظر إلى الوراء بحنين إلى مجتمعات متوحدة روحانيا أكثر والتى يفترض أنها موجودة فى الماضى. وعلى أىٍ هناك فارق رئيسى، فقد فضل النقاد الجدد تفسير النص أكثر من ليفيز، الذى كان أقل اهتمامًا بقضايا المعنى » .

«أما كلينث بروكس فقد فرغ نفسه بشكل رئيسى لتطبيق مذاهب النقد الجديد ولكنه أيضًا كتب مقالات نظرية ذات تأثير. لقد اعتبر نفسه شكليا، وعلى الرغم أنه يعترف بأهمية الاعتبارات التاريخية وبُعد - بضم الباء - استجابة القارئ، إلا أن تلك احتلت مكانة ثانوية فى ذهنه أقل بكثير من العمل الأدبى كبنية موضوعية. فالوحدة، والشكل، والبنية، على أية حال، لم يكن لينظر إليهم بمفاهيم آلية عند دراسة علاقتها بالأدب، ذلك أنه فى الأعمال الأدبية الرئيسية فإنه يتحتم أن تؤلف فيما بينها عناصر متناقضة[٧]، أو ما يبدو منطقيا عناصر متضادة. فى واحد من أهم مقالاته النظرية وهى «بدعة الصياغات الجديدة The Heresy of Paraphrase» يطالب بروكس أن تكون وحدة الموضوع، وهى التى تشكل جوهر البنية فى الأدب، تآلفا منسجمًا، وأن تكون قادرة على تقبل الغموض والتضاد أو التورية

ولهذا فإن بنية العمل الأدبى دائمًا ما تحتوى على مجموعة توترات: «فالبنية الأساسية للقصيدة (حيث تتميز عن النبية المنطقية أو الفعلية «للعبارة» التى نجردها منها) تشبه فن العمارة أو الرسم وهم تعريفًا: نمط من التوترات الخامدة. وهو يعلن أن هذه الوحدة لا تتحقق من خلال منطق الأشياء، ولكن من خلال «عملية مفعمة بالحركة والشعور، التى تجد مستقرها بطريقة جدلية، كتلك التى تصبح بها الصراعات جوهرية بالنسبة للمسرح، وهي التى يمثلها العمل الأدبى »[٨].

« إن التورية Irony هى المصطلح الذى غالبًا ما يستخدمه لإثبات وجود التعارضات أو التناقضات فى النصوص الأدبية وبهذا المعنى فهو يدعى أن التورية تتخلل جميع الأعمال الأدبية الأصيلة. إن جزءًا من المشروع الأدبى لبروكس هو إظهار أن هذه هى الحال. وعلى السطح فإن نوع التورية التى يقيمها وجدت فى أوضح أشكالها جلاءًا فى الشعر الميتافيزيقى وفى أعمال عدد معين من الحداثيين أمثال تى. إس. إليوت، لكن بروكس بذل جهده ليظهر أن التورية تنطبق على رقعة الأدب قاطبةً. رغم أن مارفيل[٩] عادة ما يصنف مع الشعراء الميتافيزيقيين وهذا هو نوع الشاعر الذى يتوقع المرء من ناقد مثل بروكس أن يركز عليه، رغم ذلك فإن القصيدة التى يختارها للمناقشة فى هذه المقالة وهى - « غنائية حورس Horatian Ode[١٠] - قصيدة تمثل مجموعة صعوبات لمنهج نقدى يركز على البنية الشعرية وينظر إلى الاعتبارات التاريخية والإبداعية على أنها ثانوية، حيث إن هذه الاعتبارات أصبحت أولية فى الكثير عند مناقشة هذه القصيدة. إن الفائدة من وراء قراءة بروكس تكمن فيما إذا كان قادرًا على إظهار أن القصيدة يمكن مناقشتها بشكل مقنع مستخدمين مصطلحات النقد الجديد » .

« غالبًا ما يقال أن النقاد الجدد كانوا ضد النقد التاريخى، واعتبروا النص الأدبى أيقونة لفظية، وأنهم يفصلون النص عن أى سياق فى المحتوى ويركزون فقط على الكلمات فى الصفحة. إلا أن مقالة بروكس تظهر بوضوح أن النقد الجديد لم يرفض أو يتجاهل الاعتبارات التاريخية. إنه يعترف أن على الناقد أن يولى اهتمامًا بالسياق اللغوى وأن يعرف ما تعنيه الكلمات فى فترة معينة، وتظهر بوضوح أيضًا أن الموقف التاريخى أساسى فى قصيدة تتناول شخصيات تاريخية مثل كرومويل[١١] وتشارلز الأول »[١٢].

« وليفيز[١٣] يشبه بروكس فى أنه يركز فى نقده على الانشغال الفعلى بالنصوص الأدبية، لكن ليفيز، على خلاف بروكس، لديه اعتراضات على أى تعقيدات نظرية فى مكانته النقدية. وحيث إنه ضد التجريد الذى يتطلبه حقل معرفى كالفلسفة فإن ليفيز يدعو إلى القول أن الكلمات فى الشعر تدعونا لا إلى أن نفكر فيها، أو أن نحكم بمقتضاها ولكن إلى أن نشعر بها، أو أن نتحول معها، وأن ندرك التجربة المعقدة التى تؤديها الكلمات، وأن الاهتمام الأول للناقد هو أن يدخل فى الفكرة التى تستحوذ على القصيدة المعطاة... وخصائصها المميزة الملموسة، كما أن اهتمامه الدائم هو ألا يفقد على الإطلاق الصورة الكاملة للفكرة فى القصيدة لكن بدل ذلك أن يزيد منها »[١٤].

« ثمة ارتباطات قوية بين ليفيز ومدرسة آرنولد[١٥] النقدية التى اعتقدت أن باستطاعة الأدب أن يشكل الأساس الروحى لمجتمع لم يعد فيه الدين بمعناه الشكلى يمثل قوة رئيسية. ومن ثم فقد رفض أى فصل بين القيم الجمالية أو الشكلية من ناحية والقيم الأخلاقية من ناحية أخرى، كما أن مطالبة الأكثر طموحا فيما يتعلق بجعل اللغة الإنجليزية حقل المعرفة الذى يجب أن يشكل المركز الروحى للجامعة، كانت قد هوجمت واستهزئ بها. لكن جدلا مقنعًا قد وقع مفاده أنه إذا نظرنا إلى ليفيز فقط كناقد حسب تقليد آرنولد فإننا نقلل بشكل كبير من أهميته؛ فمن الواجب أيضًا أن ينظر إليه فى ضوء ما لديه من ارتباطات قوية بالحداثة الأدبية واعتقادها أن النص الأدبى لا يمكن بحال اختزاله أو إعادة سبكه. كما أن التأكيد الذى يعطيه لمعنى الحياة فى مناقشته للأدب فيه بعض التشابه مع النتاج الفكرى لفيلسوف مثل هايدجر واهتمامه «بالكينونة»، وكلاهما مخالف للتقليد الديكارتى الذى يسعى إلى تعطيل ازدواجية التفكير[١٦]. فبينما اللغة عند استخدامها فى مواقف عادية ترسخ بشكل دائم تلك الازدواجية من خلال مفاهيم مثل الشكل والمضمون، المدلول والمعنى، المشار والمشار إليه - فإن لغة الأدب عند ليفيز تستقوى بما لديها من قوانين وقواعد بشكل يجعلها لا تسمح بوجود تلك الازدواجات » .

« رغم أن ليفيز ذا صلة بالقراءة عن قرب وكذا النقد العملى، فهناك قليل من الصفات التى تجمع بين نقده والتحليل عن قرب للمدرسة النقدية الجديدة، حتى أن تلك الصفات تقل أكثر عند مقارنة نقده باستنطاق إمبسون للنص. وعلى

كل فقد اعتبر ليفيز نقد إمبسون تحذيرًا للناقد. إن تحليل إمبسون القاسى للنصوص قد تجاهل نوعية الأسئلة التى اهتم بها ليفيز، مثل ترابط النص، الدمج بين الشعور والفكر، وكذا قضية القيمة. فقد كان ليفيز يركز دومًا على شمولية الأعمال الأدبية والطريقة القيمة. فقد كان ليفيز يركز دومًا على شمولية الأعمال الأدبية والطريقة التى تحقق بها إدراكًا ملموسًا، والخصوصية الحسية، وكما فى المقالة التى أعيد طبعها هنا، والتى تركز على «أنتونى وكليوباترا» لشكبير وكذلك مسرحية درايدن حول نفس الموضوع بعنون «كل شىء من أجل الحب»، فإنه غالبًا ما يوظف المقارنات ليظهر الكيفية التى يصبح بها نص أدبى معين إنجازًا أدبيًا رئيسًا »[١٧].

بعد ذلك يعيد بروفيسور كى. إم. نيوتن طبع مقالتين تمثلان النقد الجديد ومدرسة ليفيز النقدية. ولأن هاتين المقالتين موجودتان فى أكثر من مرجع سابق، فإننى سأكتفى بإعطاء ملخص، آمل أن يكون وافيًا، وفيه تتبع للخط النقدى لهاتين المقالتين.

## ١ - مقالة كلينث بروكس « غنائية حورس لمارفيل » [١٨].

يتناول كلينث بروكس سهولة الوقوع فى خطأ تعريف العلاقة بين الدراسات التاريخية والنقدية مدللا على ذلك بتوطئة كتاب موريس كيلى «هذا الحوار العظيم This Great Argument » عن ميلتون فهو لا يعترض فقط أن ميلتون الذى كتب «العقيدة المسيحية» هو نفسه وبكل المقاييس الذى كتب «الجنة المفقودة»، ولكن أيضًا يرى أن ميلتون قال فى تلك القصيدة ما لم يقله فى كتاب عن المسيحية. وباختصار، فإن السير كيلى يميل إلى تكوين رأى حول الشعر نحن نذهب إليه دومًا، وهو ما نسميه، بأن القصيدة جوهريا هى قطعة نثر مزينة ومحلاة»[١٩]. إلا أن بروكس يتناول قصيدة أندرومارفيل «غنائية حورس» (١٦٥٠) ليظهر رأى مارفيل فى كرومويل مستخدمًا فى ذلك جميع وسائل التوثيق من خطابات ووثائق تاريخية. «ولكن هذا فى أحسن أحواله سيكون طريقة فجة يؤمل الا تعطى القصيدة أكثر من مقاربة جزافية، وتظل تتأرجح فيها بعض المخاطر الإيجابية. لأنه إذا أردنا التأكد من رأى مارفيل الرجل فى كرومويل، وحتى التأكد من رأى مارفيل الشاعر الذى أراد أن يقوله فى قصيدته، فإن ذلك لا يثبت أن القصيدة تقول ذلك.

بالتأكيد أن هناك معنى يجب أن يوافق عليه أى شخص وهو أن القصيدة لها حياتها الخاصة، ومعنى تعطيه بذاتها وهو المعيار الوحيد الذى يمكن الحكم به على ما تقوله. إنها حقيقة عامة أن الشاعر فى بعض الأوقات يكتب أفضل ما يعلم، وفى مناسبة ما فإنه يكتب أسوأ مما يعرف. وتاريخ اللغة الإنجليزية يعطينا الكثير من الأمثلة فى الحالين »[٢٠].

لقد كتب مارفيل «غنائية حورس» فى صيف ١٦٥٠ وفي ١٦٤٩ كتب قصيدة إلى صديقه النبيل «ريتشارد لفليس» إضافة إلى مرثية فى الفارس اللورد «فرانسيس فيلبيه» فى نفس الفترة - من كل ذلك ينتهى بروكس - بعد أن يستشهد برأى مارجليوث إلى أن الموالاة الملكية، إضافة إلى إعجابه بكرومويل «الرجل العظيم»، كانتا واضحتين تماما فى كتابات مارفيل كما كانتا متواجدتين جنبًا إلى جنب. إلا أنه يكتب قصيدة فى «وفاة توم ماى Tom May's Death » فى نوفمبر من عام ١٦٥٠ وهى تحمل بعض التحول فى وجهة نظر مارفيل «لكن ذلك التحول لا يمكن تمثيله بيانيًا بمنحنى صاعد إلى أعلى». وبعد إعدام الملك تشارلز، بحوالى سنة، بدأ مارفيل يفكر في وظيفة الشاعر إبان أزمة كتلك، وقد كان الشاعر «ماى»، الذى رثاه آنفًا، ماثلا فى ذهنه. وحيث إن هذه القصيدة تحوى أسماء أعلام وأشخاص، وكذلك رأى مارفيل فى كرومويل وأن الأخير «بدون طموح شخصى»، «فإن الناقد يجب أن يعرف بوضوح ما تعنيه كلمات القصيدة وهذا مما يجعله مدينا على الفور للغوى؛ وحيث إن كثيرًا من كلمات القصيدة تحوى أسماء أعلام فإنه يصبح مدينا للمؤرخ أيضًا»[٢١]. فعلى سبيل المثال، فإن «تشارلز فى القصيدة يصبح قيصر؛ كما أن كرومويل يصبح هانيبال»[٢٢]. وعلى أية حال، فإن الطبيعة لن تتسامح مع أى فراغ قوى» يحدث، وقد كان كرومويل هو القوة الطبيعية المرشحة لسد هذا الفراغ. ويتبنى بروكس قول مارجليوث أن مارفيل «يرى فى كرومويل رجل الأقدار الذى تحركه.. قوة فوق العدل، نعم، فوق العدل، بمعنى أن القوة قوة وأن العدل ليس قوة. إن وجود الواحدة منهما لا تؤكد وجود الأخرى»[٢٣]. وباختصار، فإنه كلما نظرنا عن قرب أكثر إلى تلك الغنائية، كلما أصبح واضحًا لنا أكثر أن المتحدث اختار أن يركز على فضائل كورومويل كرجل، وبالمثل، فضائل تشارلز كرجل. والقصيدة لا تجادل فى أيهما كان على حق، لأن

تلك القضية ليست محل سؤال. . . فالمتحدث فى القصيدة يركز على هيبة تشارلز ومنعته، وأخيرا ما يمكن تسميته بالمذاق الطيب الرفيع. إن صورة الرجلين تدعم كل منهما الأخرى فى شكل جميل. فكرومويل - باستخدام مصطلح أرسطو - هو رجل الشخصية، والفعل، وهو بالفعل الذى يعمل ويعلم. ومن الناحية الأخرى، فإذا تشارلز هو رجل العاطفة، وهو الرجل الذى يمثل عليه الآخرون، وهو الرجل الذى يعرف كيف يعانى. والتناقض بين الشخصيتين يظهر فى ست نقاط مختلفة»(٢٤). ولا تترك القصيدة جانبًا من الحياة السياسية إلا تعرضت له، فهى تتنبأ بالمستقبل فى ظل كرومويل، لكن ذلك المستقبل يخلو من السلام: ثمة حرب مع أسكتلندا يحقق فيها كرومويل نصرًا ساحقًا، وأخرى مع أيرلندا يخجل فيها الأيرلنديون « وهم يرون أنفسهم وقد روضهم رجل واحد فى سنة واحدة فقط»(٢٥).

ويختم كلينث بروكس دراسته لهذه القصيدة معلنًا أنها ليست بيانًا أو مقالا. «أود أن أبدأ بإعادة التأكيد على الشخصية المسرحية للقصيدة. إنها ليست بيانًا - أو مقالا حول لماذا لا أستطيع مساندة كرومويل، أو عن لماذا أنا مستعد الآن لمساندة كرومويل، إنها من ناحية الجوهر قصيدة مسرحية فى تقديمها، وهذا يعنى أنها تشخيصية أكثر من كونها تحاول علاج حالة ما، ولا تسير فى النهاية فى طريق الفعل، بل تنتهى إلى التفكير الملى. وربما أن أحسن طريقة لفهمها أن نستوعبها كما يستوعب الفرد مأساة شكسبيرية. فكرومويل مغتصب العرش يطلب من الآخرين أن يعجبوا به ويأمرهم أن يفعلوا ذلك. فمثلا، ما هو موقفنا تجاه مكبث؟ نحن نعرف ذنبه، ولكن ثمة سجايا، يتسبب فيها ذلك، تثير إعجابنا تماما. وأنا لا أقصد أن تلك السجايا تبرر ذنبه أو أنها تعوض عن جرمه. ففى الواقع أنها أتت من خلال ذنبه، ولكنها تجبرنا أن نجله حتى ونحن ندينه. ويبدو أننى تخيرت مثالا متطرفًا. بالتأكيد أنا لا أود أن أومئ إلى أنه عند كتابة الغنائية، كان مارفيل يضع مأساة شكسبير فى ذهنه. وما أحاول أن أوضحه هو ما يلى: أن نوع الأمانة والنظرة المتأنية وحضور الذهن الكامل التى تربطه بالمأساة يُفترض أن يوجد إلى درجة ما فى جميع القصائد الكبرى، ويفترض وجوده فى هذه القصيدة».

« لقد قال لى. آر. بى. وارين ذات مرة أن مارفيل كان وراءه دوما فى شعره ما تحقق فى مسرح اليصابات مع تناوله للإرادة الإنسانية كما تبدو من منظور

التـاريخ. لقد كـان فى ذهنه بعض القصـائد الغنائية، ولـكن تلك الملاحظة تنطبق كاملة على الغنائية، فـالشاعر على وعى بفن التمثيل، ويسـتخدم على وعى أيضًا المنظور التمـثيلى، فتشـارلز، كما رأينا، يصبـح «الممثل الملكى» يلعب دوره على المقصلة المأساوية، ولكن مأساة تشارلز تُشاهد فقط. أما القصيدة فهى لكرومويل - لمأساة كرومويل، والفصول الثلاثة الأولى منهـا، كما وضعت لم تكن مأساة فشل بل مأساة نجاح » .

« كرومويل هو الـرجل الملكى حقا وهو ليس ملكًا - مع أن فضـائله الذاتية تفـضى به إلى السلطة الملكية وتكـاد تلك الفضـائل أن تفرض عليـه تلك السلطة فرضًا. ولم يـكن عبثا أن يحاول الـشاعر من جانبه الـسعى إلى تسميـة كرومويل قـيصـر، قـبل أن تشارف القـصيـدة على النهـاية، ورغم ذلك فإنه مـبكرًا - فى القصيدة - انـتحل ذلك الاسم لتشارلز. كلا الرجلين قيـصر، تشارلز الذى يلبس ثوبه الأرجوانى(٢٦)، وكـرومويل، الجنـرال الذى لا يقهـر، صـاحب الحمـلات العـسكرية العنيد، وهو أيضًـا الرجل الذى يجـتمع فـيه كل من العـمل والعلم. كرومويل هو القيصر الذى يتحتم عليه أن يرفض التاج - حيث مجدة يتلخص فى رفض التاج طواعيـة - ولكنه أيضًا لا يستطيع أن يستمـتع بالأمان والمكافأة اللذين يأتى بهما التاج».

« إن التوتر الواقع بين إعجاب المتحدث بالملكيـة التى أكسبت كرومويل القوة ووعيـه بأن القوة يمكن الحفـاظ عليها فـقط ببذل متـواصل لتلك المواهب من أجل الملكية - هذا التوتر لا تخف حدته إطلاقًا . ومع أن كـرومويل لا يجرى فيه الدم الملكى - إلا أنه يفاخر بنسب أعلى وأكثر رسوخا: ذلك أنه ابن الحروب والأقدار، وهو لايخلد إلى الراحة لأنه كرومويل القلق. ويتـحتم عليه أن يتحرك دون كلل، لأنه لا يطيق أن يصبح متـعبًا. إن هذه المضامين تثرى وتقـوى نظرة إلى كرومويل تمتلئ إعجابًا بقدر ما تمتلئ إدانة عظيمة. لكن الإعجاب والإدانة لا يلغى أى منهما الآخر. كل منهما يُعرفُ الآخر؛ وحيث إن هناك تعريفًـا موثوقا فيه فإن كلا منهما يقوى الآخر » .

« إذن ، هل كـان هذا هو مـوقف أندرو مـارفـيل - الذى ولد فى ١٦٢١ وأمضى بعض وقته تلميذًا فى كيمبردج، وهو الرحالة العائد ومعلم المستقبل - تجاه

أوليفر كرومويل فى صيف ١٦٥٠؟ إن الإجابة الأمينة ينبغى أن تكون: لا أعرف. لقد حاولت قراءة القصيدة "غنائـية حورس"، لا قراءة عقل أندرو مارفيل. وهذا يبدو معقولا فى ضوء الحقيقـة أننا أمام قصيدة، بينما الموقف الذى تبناه مادفيل فى اى وقت معين سيكون حتمًا موضوع استنتاج - على الرغم من التأكيد أن القصيدة قد توضع كجزء من الدليل الذى نصل من خلاله إلى الاستنتاجات. هذا صحيح، نحن نعرف بـالقطع أن مارفيل كـان قادرًا على نظم «الغنائيـة» وعلىَّ أن أسلم بأن الواقع سيعطينا الكثير حول موقف مارفيل تجـاه كرومويل. أعتقد باحتمال حدوث ذلك. ولست متأكـدا، لأسباب بينتهـا فى بداية هذا البحث، إن القصيـدة تخبرنا بكل شىء: فهناك مشكلة دور اللاوعى فى عملية النظم، وهناك إمكانية أن الشاعر يكتب أفضل مما يعرف، حـتي أن هناك موضوع المصادفة السعـيدة. ولا أقصد أن أغرق فى التأكـيد على هذه الموضوعات. وعلى أية حال، فإن لدى اعـتقاد ثابت، أنه من الحكمة أن نصل إلى التمييز بين ما هو موقف شمولى وذلك تبينه القصيدة، وموقف المؤلف كمواطن ».

« وبعد ، رغم أننى أتمنى أن نحـافظ على هذا التمييز، فـإننى لا أقصد أن نتوارى خلفه. فالموقف الشمـولى الذى ندركه فى «الغنائية» لا يبدو لى وحشى فى لا إنسيته من حـيث التركيب. فمن وجهة نـظرى يستطيع بعض الناس أن يتبنوه. وقد وقع أمر شديد الشبه بذلك » .

بعد ذلك يقـتطف بروكس حكم إيرل كلارنيدون فى كرومـويل الذى يجمع فيه كل صفات الشجاعة والقوة والنبل وكـيف أن حتى مهاجميه لابد أن يعجبوا به حتى وهم يهاجمونه. وأنه رجل جمع الصفات التى تخلده فى ذاكرة الناس كرجل قاسى وشجاع. ويتساءل بروكس: هل قدأ كلارنيدون، أو تأثر بالمخطوطة المفقودة لغنائية مارفيل قبل أن يعطى تصوره لشخـصية كرومويل. إلا أنه لا يميل إلى تأكيد ذلك، لأن وصف كلاريندون - من وجهة نظر بروكس - قد ينطبق على أى إنسان لديه نفس العواطف والأحاسـيس. ويختم بروكس مقاله بخلاصة عظـيمة: « لقد جادلت بأن النقاد فى حاجة إلى مساعدة المؤرخ - ليأخذوا منه كل مساعدة ممكنة - ولكننـى كنت أصـر أن القصـيـدة يجـب أن تقرأ كقصيـدة - بمعنى أن ما تقوله، هو سؤال للناقـد عليـه أن يجيـب عليه، وأن أى قـدر من الأدلة التاريخيـة كالتى

معنا لا يستطيع فى النهاية أن يحدد ما تقوله القصيدة. ولكن إذا قرأنا القصيدة ووفقنا فى ذلك فإن الناقد، فى مناسبة ما، يستطيع أن يعلن أنه مدين للمؤرخ. وإذا ما وفقنا فى قراءة «الغنائية» أقول إذا، لأننى بعيد عن الوثوق فى ذلك - فقد يكون من الأسهل لنا أن نفهم الكيفية التى استطاع بها رجل كتابة «الغنائية» ، كان نفسه قادرًا على نظم قصيدة، فى وفاة توم ماى، وقصيدة على منزل أبلتون، وبحق بعد سنوات لاحقة، وعند عودة الملكية، أعلن مقولته: على الناس أن يثقوا فى الله ؛ ويتحتم عليهم أيضًا أن يثقوا فى الملك »[٢٧].

## ٢ - مقالة إف. آر. ليفيز عن " أنتونى وكليوباترا " و " كل شىء من أجل الحب " [٢٨] :

يتناول برفيسور ليفيز فى هذه المقالة مسرحيتين فى اللغة الإنجليزية يحملان عنوانين مختلفين إلا أن محتواهما واحد: الأولى «أنتونى وكليوباترا Antony and Cleopatra » (١٦٠٨) لوليم شكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦)، والثانية « كل شىء من أجل الحب، أو ضياع العالم بشكل حسن World Well Lost » (١٦٧٨)، والتى كتبها جون درايدن (١٦٣١ - ١٧٠٠). وموضوع المسرحيتين أن مارك أنتونى يترك روما بعد أن يسوى خلافاته مع أوكتافيوس قيصر ويعيش فى الإسكندرية مع كليوباترا ملكة مصر، ويموتان فى مشهد مأساوى حيث ترسل كليوباترا إلى أنتونى أنها قد ماتت، فيغرس الأخير سيفه فى بطنه منتحرًا، وفى اللحظات الأخيرة يحمل إلى كليوباترا ويموت بين ذراعيها. يأتى أوكتافيوس قيصر بعد ذلك إلى الإسكندرية وتستقبله كليوباترا. وخشية أن يظن شعبها أن الرومان انتصروا عليها تأتى بأفاعى مصرية صغيرة تضعها بين ذراعيها وفى صدرها فتموت، ويأمر أوكتافيوس أن تدفن إلى جوار أنتونى .

« حياة البيت الشعرى » و « بلاغة البيت الشعرى » هما المعياران اللذان يقيس بهما بروفيسور ليفيز مسرحيتي شكسبير ودرايدن. فرغم أن هاتين المسرحيتين تتناولان - شعرًا - الحبكة التاريخية التى أشرنا إليها منذ قليل من منظورين مختلفين لعلمين من أعلام المسرح الإنجليزى، الأول معروف فى كل عصر، والثانى من أعلام عصر استعادة الملكية[٢٩]، رغم ذلك فإن نقاط الالتقاء بين

النصين من الناحية الفنية كثيرة. كما يتحقق فيهما قدر «المعيارية»، التى أشرنا إليها فى بداية هذا الفصل، لتطبيق مقياس ليفيز « حياة البيت الشعرى » و « بلاغة البيت الشعرى » .

ويبدأ ليفيز مقالته باقتطاف بروفيسور بونامى دوبرى (١٨٩١ - ١٩٧٤) فى حكمه على هاتين المسرحيتين « إن مسرحية "كل شيء من أجل الحب" دون شك جميلة ومدعاة للفخر؛ إنها زهرة بنات أفكار درايدن. وفي وقت ما وحتى لوقت طويل، كانت على قدر من الحداثة لا ينتقص منها عند مقارنتها مع مسرحية "أنتونى وكليوباترا" ، ولكن درايدان لم يكن ليحاول فعل كل ما فعله شكسبير. ويكون صاحب الرأى الحر مضطرًا أن يعترف أنه على الرغم من احتواء مسرحية شكسبير على شعر أفضل من كل شعر استطاع درايدان كتابته - وقد يكون هو أول من يعترف بذلك - فإن مسرحية درايدن فيها تأثير مأساوى أكثر من مسرحية شكسبير »(٣٠). وسيتضح أن رأى بونامى دوبرى مخالف لرأى ليفيز فى الحكم على هاتين المسرحيتين. فعند ليفيز أن مسرحية «أنتونى وكليوباترا» تمثل حياة فريدة للبيت الشعرى؛ بينما عند درايدن - حسب مقوله دوبرى - فإن القصيدة ذات تأثير مأساوى أكثر من تلك التى عند شكسبير. ويرد ليفيز على مقوله دوبرى بأن نص درايدن يتسم بالبلاغة التى تلجأ إلى الاستعارات والتشبيهات والكنايات اللفظية، أما عند شكسبير فإن النص أفضل بكثير وخصوصًا عند مقارنة العشرين بيتا الأولى من الفصل الثانى، المشهد الثانى فى المسرحية الأولى مع ما يقابلها عند درايدن، وذلك عند وصف الموكب الذي تأتى فيه كليوباترا فى البحر .

« إن الأعلوية الشعرية التى تجعل الأمر يبدو سخيفًا لى إذا ما أردنا مقارنة المسرحيتين من حيث التأثير المأساوى (ناهيك عن نسب الأعلوية الأخرى - البلاغة - إلى درايدن) واضحة بشكل حاسم فى السطور العشرين الأولى من مسرحية «أنتونى وكليوباترا». تشعر على الفور بأعلوية حياة البيت الشعرى - إنها أعلوية من حيث الدلالة الحسية، والتنوع ورهافة الحس - مخلفة لنا بلاغة البيت، بدلا من حياة البيت، حيث الكلمة الصحيحة لوصف شعر درايدن. إن هذه الأعلوية تؤكد ذاتها فى كل مكان، فهى قضية النسيج العام للمسرحية، ويمكن عند المناقشة الفعلية التمثيل لها نقطة بنقطة فى أفقر المواضع، وكذلك أغناها بلاغة. مع ذلك،

فإن مقتضيات النقد المكتوب تملى اختيار قطع لتؤيد قولنا، حيث يكون التدليل متاحًا بقوة ووفرة »[٣١]. وبعد أن يقتطف العشرين بيتًا فى المسرحيتين يبدأ فى مقارنة دقيقة وقوية مع وفرة من الألفاظ فى النصين «ينبغى أن يكون واضحا أن مقارنة شكلية ستكون ممكنة؛ إن رواية درايدن فى ذاتها توفر مكانا ضيقًا للتعليق المستفيض وبالمغايرة فإنها من المحتم أن تعمل أساسا على إظهار حسن فقرة شكسبير. إن وضع الروايتين متجاورتين يدعونا إلى الإشارة إلى ذلك، فمن تلك الفقرة ومثيلتها فى شكسبير يُلاحظ أن درايدن لا يقدم شيئًا ذا صلة. وملاحظتنا العامة هى أن بيت الشعر لدى شكسبير يمثل معناه، فهو يفعله ويعطيه بدل أن يتكلم عنه، فى حين أن بيت الشعر لدى درايدن بلاغة وصفية فقط. إن خاصية حياة البيت الشعرى تؤكد ذاتها فى أبيات اينوباربوس التى مطلعها :

The barge she sat in , like a burnish'd throne ,

Burn'd on the water ...

إن التتابع السجعى لكلمات barge بارجة[٣٢]، و burnish'd مرصع[٣٣]، و burn'd لهب النار[٣٤]. يشكو غربة الروح فى تناول درايدن نفس الوسط (وذلك يذكرنا بهوبكينز، فرغم أن لديه رؤيته الفنية الخاصة به، فإنها عند استخدامه للإنجليزية تكون فى أساسها شكسبيرية). والنتيجة هى أن يعطى لاستعادة لهب النار، إدراكًا حسيا نشطًا وإلا فلا سبيل لأن تكسب ذلك التأثير، كما أن قوة تلك الاستعارة تنعكس مرتدة من خلال الاستعارة "مرصع" (والتى نشعر أنها، أى السفينة، تحترق أيضًا) يعود على البارجة بغية أن تضطرم النار فيها، كما كانت فى النص أمام أعيننا: فالأمر أكثر بكثير من إبلاغنا فقط أن البارجة احترقت »[٣٥].

« . . . إن ما يجعل شعر شكسبير أعلى قيمة من شعر درايدن ليس فقط موضوع الاستعارات؛ بل إنه يلاحظ بنفس القدر - إن لم يكن مذعانا للتعليق المكتوب - من حيث النغمة والحركة. وتلك الأشياء أيضًا تظهر قدرة شكسبير الرائعة فى إظهار المدرك، وفى جعل اللغة قادرة على الصنع والتمثيل بدلا من كونها فقط قادرة على القول والسرد. ويوجد عند كليهما نوع من الحياة ذا صلة - يرتبط - بحياة المجاز. ونحن نصبح على وعى بذلك كتغير حسى، وذلك كما

لاحظنا للتو فى مقدمة الراوى I Will Tell you »[٣٦]. يأتى هذا السطر بعد مشهد النار والوهج وما يـوحيه باحـتراق سفـينـة كليوباترا فـيكـون بمثابة تهـدئة للقارئ والمشاهد » فيظهر، بمغايرة الضد، الشعور المكبوت - الهائج للفقرة السجعية، التى يبدو فيها الموصوف موجودًا وليس فقط محكيًا »[٣٧].

ويستطرد ليـفيز بعـد ذلك شارحًا ومـوضحًا أن الأسطر التـالية لذلك فيـها «استرخاء» و «فورية» إلا أن «الهياج» يعود مـرة أخرى، محققًا بذلك ما ذهب إليه من حيـاة البيت الشعـرى لدى شكسبير. ويفـسر بعد ذلك أيضـًا، كيف أن رواية درايدن من الضـيق لدرجة أنه لا يتـرك للقارئ مـجـالا للتعليق، وهذا مما يحـقق الأعلوية لنص شكسـبيـر على نص درايدن[٣٨]. إضافـة إلى ذلك فإن شكسـبـير يستخدم الخيال الذوقى وصفات غير متوقعة، وكذلك الموضوعية التى تغطى ساحة وصفية عريضة[٣٩]. و «ذلك مما يدعو إلى التحول من اعتبـار البيت الشعرى كبيت شعر إلى الرقعة التى تناقش شخصيات المسرحية »[٤٠].

« إن أنتونى فى مسرحية درايدن لا يستطيع أن يجلس فى السوق ويصفر في الهواء؛ فكرامـته لا تسمح له بأن يفـعل ذلك. وبالأحرى، فإن السـؤال عن مدى استطاعته من عدمها يطرح معيارًا لواقعية الحضور هو غير موجود فيها. وأيضًا فإن كليوباترا فى مـسرحيـة درايدن لا تستطيع أن تحجل فى الشـارع العام، ولا فى أى مكان آخر. فشخصياته المسرحية تتـواجد فقط فى عالم الأوضاع المسرحية؛ فعندما يفككك الديكور، يذهب معه كل شىء. أما فى مسرحية شـكسبير فإن شخصياته لها نمط الحيـاة ذا صلة بحياة بيت الشعر؛ فالحـياة في الشخصيات المسـرحية، هى الحياة فى بيت الشعر. وبالمـقابل فإن اعتبار قصيدته مـسرحية - من حيث المكان، والإيقاع الأوسع، والتأثيـر التراكمى - فيه واقـعية وزخم وعمق يصبح معـها أمرًا سخيفا أن نقارن بينها ومسرحية درايدن كمأساة »[٤١].

« . . . وفيما يـتعلق بالأداء فى مسرحية درايدن فـلا يوجد شىء يمكن قوله باستـثناء أنه ليس فيه أى حـياة شاعـرية - وهذا كما رأينـا، أسلوبه المسرحى. إن الذى أمـامنا نظم بارع، وهذا النظم يعـيـر نفسـه إلى الأداء المسـرحى، لكنه من الصعب أن يكون شعرًا. فهو ليس شعرًا بمعنى أنه ليس نتاج الخيال الإدراكى الذى يعمل تحت تأثير موضـوع يعتمد شعوريا بعمق ويتطرق إلى جمـيع التفاصيل. إن

درايدن حِرَفىٌ ذا دربة عـالية، يقوم بـأداء وظيفتـه من خارج (النص)(٤٢). فالبنية العلوية التى تفسر الخـارجى كمـا مثلنا لذلك بالنظم. إنـه يهدف إلى التـساوق، وتصمـيم واضح لاشية فـيه، وترتيب مـتوازن للمواجـهات البطوليـة و"المشاهدة الكبـيرة". إن الرضـا الذى يحس به الجـمهـور هو من نوع التـضخـيم الأويرالى وانفكاك من الواقعية، وهو كذلك من نمط الكمال المنشود فى البالية، وكذلك نوع من الذوق الراقى الرفيع » .

« وبالطبع يمكن القول نيابة عن درايدن أنه لا يسعى إلى تقديم حشد شعرى مقارنة بما لدى شكـسبير، ولكنه يظهر قـوته فى نظرة أكثر شمـولا، وفى علاقات ذات حيز أكبر، حتى ليصبح ظلما بيِّنًا أن نتـخذ ذلك للتمثيل بشعره، كما بينا فى فقرة قصيرة. وللرد على ذلك نقول أن نوعية درايدن ما تزال هى نوعية شعره، إن قوته مـا تزال مسألة ذوق وحكم وحـرفة. وهذه النقطة قـد تطوع بشكل عادل إن نحن راعينا ملاحظة تتعلق بشعر درايدن، ومـا يحل محل حياة المجاز والخيال عند شكسبير. فإذا استطعنا أن نجد شيئًا نضع علـيه يدنا، فهو تقريبًا إما تشبيه شكلى، أو مجاز وهو تشبيه بحذف أدوات التشبيه "مثل" و "الكاف" التشبيهية »(٤٣).

بعد ذلك يورد ليـفيز اثنا عـشر بيتًـا يوضح فيها وجـهة نظره في استـخدام درايدن للتشبيه والمجاز. ويأخذ ليفيز على بنية مسرحية درايدن - مقارنة بتلك التى عند شكسبير - أنها «بسيطة ووصفية، وأنها تتطابق نقطة بنقطة »(٤٤).

ثم يرى ليفيز - قرب نهاية مقاله - أنه لا داعى لمزيد من المقارنات الشكلية، ومع ذلك فهو يتفق مع بونامى دوبرى - إلى حد ما - إذ يقول: «رغم أن مسرحية شكسبيـر شعر رفيع، فإن مـسرحية درايدن فـيها تأثير مأسـاوى أكثر» ولا يرى أن ذلك الحديث عن التـأثير المأساوى والشخصـيات عند مقارنة مـسرحيتى شكسـبير ودرايدن يسـتتبع الحيلولة دون وضع «أنتـونى وكليـوباترا» ضمن المآسى الكبـرى لشكسبير. على العكس يوافق ليـفيز على ما ذهب إليه أيه. سى. برادلى (١٨٥١ -١٩٣١) فى كتـابه « المأساة عنـد شكسبر » (١٩٠٤) مـن وضع تلك المسرحـية ضمن المآسى الكبرى لشكسـبير . « ومع ذلك فإن "أنتونى وكليوبـاترا" ، قصيدة تمثيلـية عظيمة جـدا وإذا ما طرحت المقارنة مع كل شىء من أجل الحب، فـيمكن أخذ ذلك جـديا على أنه فقط مـدخل إلى شكسبيـر - ليظهر بالمغـايرة شخصـية عبقريته »(٤٥).

## الهوامش :

1 - K. M. Newton, ***Theory Into Practice*** (Macmillan, 1992) , pp. 1-2 .

٢ - السابق ، ص ٢ .

٣ - السابق ، ص ٣ .

٤ - السابق ، ص ٤ .

٥ - د . حامد أبو أحمد ، «***نقد الحداثة***» (الرياض : مؤسسة اليمامة الصحفية، كتاب الرياض ٨ ، ١٩٩٤) ، ص ٦٥ .

6 - K. M. Niwton, ***Theory into practice*** , P. 6 .

٧ - يتخذ كل قطب من أقطاب المدرسة الشكلية شعاراً يميزه عن الآخرين : كلينث بروكس يرى أن التضاد Paradox هو أساس فهم الشعر؛ آلين تيت يرى أن التوتر Tension فى القصيدة هو السبيل إلى فهمها؛ وجون كرو رانسوم يرى أن نسيج القصيدة Texture هو الأساس لفهمها؛ أما إمبسون فإنه يتخذ الغموض سبيلا لقراءة وفهم القصيدة ويوافقه فى ذلك إف. دبليو. بيتسون - المترجم.

8 - Cleanth Brooks, ***The Well Wrought Urn : Studies in The Structure of Poetry*** (London, 1949), pp. 186 - 189 .

٩ - آندرو مارفيل (١٦٢١ - ١٦٧٨) شاعر إنجليزى، كاتب ساخر - المترجم.

١٠ - حورس، هو كونتيس هوريشوس فلاكوس (٦٥ - ٨) قبل الميلاد، وهو شاعر رومانى وكاتب ساخر. فى الفترة من ١٦٥١ التى كتب فيها مارفيل «غنائية حورس» إلى ١٦٥٥ السنة التى كتب فيها قصيدة تحتفل بالنصر على هولندا، يرى لورانس هايمان أن أندرو مارفيل قد اعتبر صاحب «القلم المرتزق» ***Andrew Marvell*** (New York: Twayne Publishers, Inc., 1964), P. 94. والقصيدة التى يتناولها بروكس فى هذا الفصل كتبت فى عودة كرومويل منتصراً من أيرلندا. ولم تلق هذه القصيدة اهتماما كبيراً وقت نشرها، لكن الجدل الذى دار بين كلينث بروكس - وهذا المقال جزء منه - ورد الناقد دوجلاس بوش عليه قد حولها إلى عمل كلاسيكى، رغم اختلاف تناولات النقاد اللاحقين عليهما لها .

Georgr de F. Lord, ***Andrew Marvell*** (New Jersey : Prentice Hall, Inc. 1968) , p. 85

المترجم .

١١ - هو أوليفر كرومويل (١٥٩٩ - ١٦٥٨) جنرال بريطانى وزعيم تطهيرى أسس الكومنويلث البريطانى، حكم إنجلترا بالوصاية من ١٦٥٣ إلى ١٦٥٨ . ثم جاء ابنه ريتشارد من ١٦٥٨ م إى ١٦٥٩ م - المترجم .





١٢ - ملك بريطانيـا العظمـى (١٦٠٠ - ١٦٤٩) حكم بريطانيـا من ١٦٢٥ إلى ١٦٤٩ وهو ابن جيمس الأول - المترجم .

١٣ - فرانك ريموند ليفيز (١٨٩٥ - ١٩٧٨) - المترجم .

14 - F. R. Leaves, "Literary Criticism and Philosopgy" in Twentieth Century Literary *Theory : A Reader,* ed. K. m. Newton (London, 1988) , p. 67 .

الهامش كـما هو فى الفـصل الإنجليزى ، والكتـاب من مطبوعات مـاكمـيلان - المترجم.

١٥ - ماثيو آرنولد (١٨٢٢ - ١٨٨٨) - المترجم.

16 - See Michael Bell , ***F. R. Leaves*** ( London , 1977 ) .

17 - K. M. Newton , ***Theory into Practice*** , pp. 8-11 .

18 - Reprinted from ***Explication as Criticism : Selected Papers from the English Institute 1941-1952*** , ed. W. K. Wimsatt, Jr (New York and London, 1963) , pp. 99-128 .

19 - K. M. Newton , ***Theory into Practice*** , p. 11 .

٢٠ - السابق ، ص ١٢ .

٢١ - السابق ، ص ١٥ .

٢٢ - السابق ، نفس الصفحة .

٢٣ - السابق ، ص ٢٠ .

٢٤ - السابق ، نفس الصفحة .

٢٥ - السابق ، ص ص ٢٣ - ٢٤ .

٢٦ - رمز الحكم والعرش - المترجم .

27 - K. M. Newton, ***Theory into Practice*** , pp. 25-28 .

28 - Reprinted from F. R. Leaves , ***The Living Principle: "English'as a Discipline of Thought*** (London , 1975) , pp. 144-54 .

٢٩ - هى الفترة التى شهدت عودة الملكية إلى بريطانيا وبدأت بحكم تشارلز الثانى من ١٦٦٠ إلى ١٦٨٥ ، وتمتـد أحيـانًا لتشـمل الفـترة التى حكم فـيهـا جيمس الثانى وهى ١٦٨٥ إلى ١٦٨٨ - المترجم .

30 - K. M. Newton , ***Theory into Practice*** , pp. 28-29 .

٣١ - السابق ، ص ٢٩ .

٣٢ ، ٣٣ ، ٣٤ - فى النص المترجم إلى العربية نقـرأ : « إن السفينة التى قدمت عليهـا كانت كـعرش مرصع، وكـانت تتلألأ كأنهـا لهب النار . . . » -

***«أنطونى وكليوباترا»***، ترجمة محمد عوف إبراهيم ( القاهرة : دار المعارف، د. ت.)، ص ٦٧ .

35 - K. M. Newton , ***Theory into Practice*** , p. 31 .

٣٦ ، ٣٧ - السابق ، نفس الصفحة .

٣٨ - السابق . ص ٣٣ .

٣٩ - السابق . ص ٣٤ .

٤٠ - السابق ، ص ٣٥ .

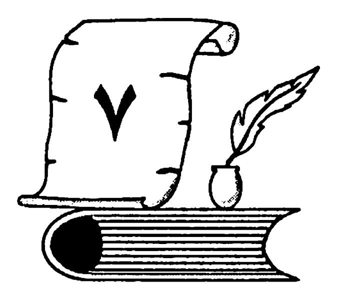
٤١ - السابق ، نفس الصحفة .

٤٢ - المترجم .

43 - K. M. Newton , ***Theory into Practice*** , pp. 35 - 36 .

٤٤ - السابق ، ص ٣٦ .

٤٥ - السابق ، ص ٣٧ .




# الدراسة السابعة
# كتاب الرياض ورسالة المعاصرة النقدية (*)

فى مسرحية « العاصفة » لوليام شكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦) يدور حوار من ثلاثة أسطر فيه يخاطب جونز الو سيده متمنيًا لو كان له أن يفوز بالجزيرة التى هم عليها. فلا يدعه أنطونيو يكمل، ويقاطعه قائلا : « لكنت زرعتها بالقراص » - والقراص نبات صحراوى ذو وبر شائك . ويكمل شخص آخر هو سيباستيان «أو لزرعتها بالحماض أو الخباز»[1]. ولقد اختارت كثير من الصحف الأدبية فى عالمنا العربى أن تزرع صحفها بالقراص والحماض أو الخباز؛ ذلك أن كثيرًا من الأقلام التى أعطيت أعمدة أو صفحات لتملأها بما هو متوقع أن يفيد القارئ العربى، رأت تلك الأقلام - لعلة ما - أن تملأ تلك الصفحات والأعمدة بما لا يفهم وما لا يدركه عقل عاقل، .فأتت كتاباتهم قراصًا وحماضًا وخبازًا، نباتات تملأ مكانًا وتشغلُ حيزًا لكنها لا تسر العين فهى نباتات صحراء ولا تسرى عن النفّس لأنها لا تؤكل ولا يشرب منقوعها .

وقد آثر الملحق الثقافى لجريدة *«الرياض»* أن يكون مفيدًا لقرائه، فزُرعت صفحاته بالنباتات الزهرية ذات المنظر والملمس والرائحة الطيبة. كذلك زُرعت بما هو جديد متجدد فى ساحة الفكر العربى والعالمى.

وتأتى سلسلة *«كتاب الرياض»* التى نحتفل اليوم بصدور عددها الثلاثين حصادًا لذلك النبت الطيب المفيد. وإذا ما قارنا سلسلة *«كتاب الرياض»* بمثيلاتها من سلاسل كتب أخرى فى عالمنا العربى لوجدنا أن *«كتاب الرياض»* نبع ثقافى عربى أصيل لا يكرر ما طرقه الآخرون. ولا تنحصر موضوعات الكتاب فى الشئون الثقافية السعودية فقط لكنها تتطرق إلى موضوعات أخرى تهم القارئ خارج الحدود السعودية فمن بين ٢٨ موضوعا صدرت بها سلاسل من *«كتاب الرياض»* هناك: ٢٣ كتابًا تناقش موضوعات ثقافية عامة، بينما ٥ كتب فقط من

---

(*) نشرت فى العدد ١٠٤١٩ جريدة *« الرياض »*، المحلق الثقافى بتاريخ ٢ يناير ١٩٩٧ م .

نفس السلسلة تناقش موضوعات سعودية فى قليل منها، لكنها تتطرق إلى موضوعات ثقافية وعلمية تتعدى النطاق السعودى .

إذن نحن أمام سلسلة من الكتب الجادة تنافس فى تنوعها وتناولها سلسلة *«عالم المعرفة»* التى تثرى ثقافتنا العربية والتى صدر منها حتى الآن ما يزيد على متتى وأربعين كتابًا شهريا. لكن علينا أن نلاحظ الفارق بين كلفة إصدار عدد واحد من سلسلة *«عالم المعرفة»* وكلفة إصدار واحدة من *«كتاب الرياض»* وأنا هنا أشيد بروح المحبة والصداقة التى تربط بين الأستاذ سعد الحميدين وجميع الكتاب الذين شاركوا فى إصدار هذه الأعداد من *«كتاب الرياض»*. فهؤلاء الكتاب يثمنون الدور الثقافى الذى يقوم به الأستاذ سعد الحميدين، ومن ثم تكون مشاركتهم خالصة لصالح الثقافة والمعرفة، ويتضاءل أمام ذلك أى مكسب قد يجنيه هؤلاء المؤلفون.

ولا أريد أن أطيل فى الحديث عن *«كتاب الرياض»* كواحد من المصادر الثقافية العذبة فى منطقة الخليج والعالم العربى عامة، إلا أننى أتوقف قليلا لأناقش آخر كتاب صدر من تلك السلسلة ألا وهو ***«الخطاب والقارئ: نظريات التلقى وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة»*** (يونيو: ١٩٩٦م) للأستاذ الدكتور حامد أبو أحمد .

من ناحية الشكل ، يقسم المؤلف كتابه إلى جزءين: الأول: يتناول نظرية التلقى وينقسم إلى فصلين: يناقش فى الأول منهما جذور وإرهاصات تلك النظريات. أما الثانى فيناقش فيه نظرية التلقى فى ألمانيا متناولا ياوس وأفق التوقعات والخبرة الجمالية لديه ثم يعرج إلى فولفجانج إيزر وفعل القراءة وظاهرتية القراءة كمكون أساسى لنظريته النقدية. أما الباب الثانى فينقسم إلى فصلين. الأول يتناول نظريات أخرى منها «علم التحليل، الخطاب والبلاغة، وعلم تحليل الخطاب». أما الثانى فيتناول نظريات «ما بعد الحداثة»، ثم مفهوم «ما بعد الحداثة». ويضع المؤلف ملحقًا فيه ترجمته للفصل الأول من كتاب «علم النص» لمؤلفه الهولندى توم فان ديك. ويأتى هذا الملحق جزءًا مترابطًا مع الكتاب، لا ينفصل عنه إلا من حيث المكان فى الذيل. وهو يأتى دليلا قويًا ناصعًا على مفهوم كُتاب الغرب لعلم النص ووضوح رؤيتهم لهذا العلم الذى تخبط فيه الكثيرون من كتابنا المعاصرين، الذين آثروا السلامة فاكتفوا بالنقل الببغاوى دون فهم وهضم المحتوى.

وفى الكتاب مقدمة من سبع صفحات. والكتاب يقع فى مئتين وواحد وخمسين صفحة من القطع المتوسط (١٤,٥ X ٢١,٥) وبُذل فيه الكثير من الجهد الفنى، رغم عدم خلوه من بعض الأخطاء المطبعية وأخرى فاتت على مدقق النص. والكتاب فى شكله الفنى شاهد على ما وصلت إليه مؤسسة ***اليمامة*** الصحفية من تقنية متقدمة فى هذا المجال.

توقف كثير من نقادنا، ومنظرى النقد فى عالمنا العربى، عند البنيوية فكرسوا لها حياتهم وأعمالهم. ومعلوم أن البنيوية انتهت مع أواسط الستينات ولم يعد لها أتباع فى الغرب إلا عواجيز قلائل. إلا أن ذلك لا يعنى أن البنيوية قد زال تأثيرها نهائيا. لقد كانت إرهاصًا لميلاد مدارس نقدية جديدة منها نظرية التلقى وتحليل الخطاب وتلك حال المدارس النقدية لا تتوقف حركتها أبدًا .

من هنا تأتى أهمية كتاب اليوم الذى يفتح آفاقًا جديدة أمام القارئ العربى محاولا تقديم فكرة واضحة عن المشهد النقدى المعاصر فى الغرب. وإذا كان كتاب «*نقد الحداثة*»[٢]. للدكتور حامد أبو أحمد محاولة جادة لتنبيه الغفاة من النقاد، فإن كتاب اليوم مشاركة فعالة ومتميزة فى تقديم شىء مما يدور فى الغرب، مع إظهار لمدى تأثير المذاهب النقدية الغربية المعاصرة فى بعض المعاصرين من نقادنا، ومثال ذلك الدكتور عبد الله الغذامى .

بعد أن ينتهى أبو أحمد من تقديم تلخيص لكل ما يدور فى الباب الأول، يبدأ فى تفصيل خطته فى الفصل الأول الذى يعنونه «الجذور» وهو يبدأ بالناقد الأمريكى روبرت هولب الذى «يحصر المؤثرات الحديثة فى خمسة هى: الشكلانية الروسية، وبنيوية براغ، وبالتحديد جان موكاروفكسى وتلميذه فيلكس فوديكا، وظواهرية رومان إنجاردن، وهرمنيوطيقا هانز جورج جادامر وسوسيولوجيا الأدب»[٣]. أما عن أسباب ظهور نظرية التلقى فى ألمانيا، فإن جوناثان كوللر - كما يذهب أبو أحمد - فيرجع إلى «النصوص الكثيرة التى دارت فى أعمال الناقد الفرنسى رولان بارت، وخاصة فى كتبه «*لذه النص*» و« S/Z » و« درجة *الصفر فى الكتابة*» فضلا عن توجهه السيميوطيقى المعروف»[٤]. وفى تتبعه للجذور، يقدم أبو أحمد هانز روبرت ياوس ممثلا للتيار التاريخى ثم فيكتور

شكلوفسكى ممثلا للشكلانية الروسية. وفى حين كانت «الاتجاهات الأسلوبية والألسنية والشكلية والبنيوية تركز على الجانب الوصفى (السانكرونى) مهملة تمامًا الجانب التاريخى (الديكارونى) معطية بذلك سلطة مطلقة للنص نجد أن ياوس يؤكد على وجود «نوع من الصلة الحيوية بين نتاج الماضى واهتمامات الحاضر» ... وقد عزا ياوس أزمة الأدبية في ذلك الوقت - ١٩٦٧ - إلى إهمال الأفكار القديمة الخاصة بعلم «تاريخ الأدب»[٥]. أما عن العناصر التى قربت بين النظرية الشكلانية الروسية ونظرية التلقى، فهى «الأداة الفنية وما تحدثه من تقريب للتصورات فى العمل الأدبى. الوقوف على سيرة الكاتب وفاعلية ذلك المتلقى وتعاقب الأجيال والمدارس من أجل إحلال المبتدعات المثيرة لدى المتلقى محل التقنيات القديمة. إضافة إلى الخاصية النوعية والخاصية الوظيفية للأدب ودورهما فى تفسير ما يطرأ من تغير قواعد الأدب وفى الاتجاه النقدى على السواء»[٦].

والجزء الثانى من الفصل الأول يخصص للحديث عن رولان بارت وأثره فى كتابات عبد الله الغذامى. وأقول: إن إسهام أبو أحمد فى هذا الجزء فريد من نوعه. فقليلة تلك الكتابات النقدية التى تربط ما يقول أصحابها العرب بالنصوص العربية، وكذلك قليلة تلك الكتابات التى تتكلم عن التأثيرات الغربية فى كتابنا العرب. لذا يعتبرهذا الجزء من الكتاب إبداعًا نقديًا بكل المقاييس. فهو يقدم المذهب النقدى لرولان بارت الذى «جعل من قارئ النص الشاعر بالمتعة نقيضًا للبطل»[٧]. يأخذ فى إيجاد روابط تركيبية بين كتابات رولان بارت وكتابات الغذامى متخذًا من «*الخطيئة والتكفير*» (١٩٨٥) مثالا لذلك. ويضع أبو أحمد الغذامى فى مكان غير الذى اعتاد النقاد العرب وضع الأخير فيه. فأبو أحمد لا يعتبر الغذامى بنيويا، بل يعتبره ما بعد بنيوى مدللا على ذلك بموضوعات كتابه «*الخطيئة والتكفير*» التى تشمل «مفاهيم الاختلاف، وسلطة القراءة، وكسر العلاقة بين الدال والمدلول وسلطة القراءة»[٨]. واضعين فى الاعتبار أن المنهج البنيوى يحتم خضوعًا كليا لسلطة النص فقط وهذا يخالف تماما ما ذهب إليه رولان بارت أو ما ظهر فى كتابات الغذامى. ويقتطف أبو أحمد من الغذامى فقرة تدل على هذا التوجه: «ولذا فإنه لا سبيل إلى إيجاد قراءة موضوعية لأى نص، وستظل القراءة تجربة شخصية، كما أنه لا سبيل إلى إيجاد تفسير واحد لأى نص وسيظل النص

يقبل تفسيرات مختلفة ومتعددة بعدد مرات قراءته»[٩]. إلا أن لى وقفة مع الغذامى، ومن ثم مع حامد أبو أحمد، حول صفرية الكلمة. ألا يريا معى أن «تحرير الكلمة واطلاق قيدها لتصل إلى درجة الصفر... درجة اللامعنى، أى درجة كل الاحتمالات الممكنة»[١٠]. قد يؤدى إلى الانفلات من كل قيم المجتمع، حيث إن اللغة هى الوعاء الذى يحمل تلك القيم. فنحن لا نعرف ما هى الرذيلة مثلا، إلا بأوصاف اللغة، ولا نعرف ما هى الفضيلة إلا بأوصاف اللغة أيضًا.

فإذا كان هذا التفلت مسموحًا به فى الغرب فإنه غير متيسر الحدوث فى مجتمعاتنا التى ما تزال تتمسك بكثير من قيم الماضي وتعتز به. لذا كنت أتوقع من الدكتور أبو أحمد أن يستوقف الغذامى ويجيل النظر فى دعوة الأخير إلى صفرية الكلمة وتحريرها الكامل وانطلاقها خشية أن يكون وراء ذلك انفلات قيمى. ورغم إعجابى الشديد بمشاركة الدكتور الغذامى فى النقد العربى المعاصر ورغم اعترافنا بموهبته الفذة إلا أن ذلك لا يعطيه الحق فى إطلاق يده فى ترجمة DECON-STRUCTION على أنها *«تشريح»* فصحة الترجمة «تفكيك/ تقويض» إلا إذا كان معجبًا بالناقدة الإنجليزية مارجورى بولتون التى وضعت مؤلفًا بعنوان ***«تشريح اللغة»*** ومن ثم حاول تقليدها[١١].

وفى الفصل الثانى من الباب الأول يتحدث أبو أحمد عن نظرية التلقى فى ألمانيا ويتناول فيها شخصيتين هما هانز روبرت ياوس وفولفجانج إيزر. ودراسته لياوس تتمحور حول ثلاث نقاط فرعية: ياوس ونقطة الانطلاق، ياوس وأفق التوقعات، ثم ياوس والخبرة الجمالية. في النقطة الأولى يتحدث عن تاريخ مسألة التلقى ويرجعها إلى بداية السبعينات ويركز على مقاله الشهير «التغير فى نموذج الثقافة الأدبية» (١٩٦٩) حيث يستعرض فيه ياوس العوامل التى أدت إلى ظهور نظرية التلقى وكيف أنها جاءت استجابة لأوضاع معينة فرضت تغيير النموذج، وجعلت الجميع يستجيبون للتحدى بدءًا من الماركسيين إلى النقاد والتقليديين، ومن علماء الكلاسيكيات والمشتغلين بأدب العصور الوسطى إلى المتخصصين المحدثين»[١٢]. أما النقطة الثانية وهى أفق التوقعات عند ياوس فإنها تعتبر من مبادئ جماليات التلقى عند ذلك الناقد متأثرًا بالناقد جادامر منذ الستينات. وأفق التوقعات هى «المقاييس التى يستخدمها القراء فى الحكم على النصوص الأدبية فى

أى عصر من العصور. وهذه المقاييس تساعد القراء فى تحديد الكيفية التى يحكمون بها على قصيدة ما بأنها ملحمية أو مأساوية أو رعوية مثلا، . . .»[١٣].
أما النقطة الثالثة وهى الخبرة الجمالية فإنها تتركز فى أن الإبداع يعتمد سلبًا أو إيجابًا على تلقى القارئ، الذى أصبحت له مقاييسه الخاصة فى تفسير النص الأدبى. وهنا يستعرض أبو أحمد كتاب روبرت ياوس «الخبرة الجمالية والهرمنيوطيقا الأدبية» (١٩٧٧).

ويثنى أبو أحمد بفولفجانج إيزر كثانى علم من أعلام نظرية التلقى فى ألمانيا بعد ياوس. ويحدد بداية أن أساس شهرة هذا العالم وكذا إطار نظريته، ينحصر فى مقال «بنية الجاذبية فى النص» (١٩٧٠) وكتابه «القارئ الضمنى» (١٩٧٢) وأيضًا «فعل القراءة» (١٩٧٦). ومما يعطى نظرية إيزر مصداقية إنسانية أنها اعتمدت «على مصادر متنوعة غذت فرضياته ومنحتها روحًا إنسانية شمولية من بينها والهرمنيوطيقا، والفلسفة الظاهرانية وتحققها فى مجال الأدب والفن على يدى جادامر وإنجاردن، فضلا عن اللسانيات بعامة، والأنثروبولوجيا، وعلم النفس وغيرها. وهذه مسألة مهمة فى نظرية التلقى وخاصة فى مدرسة كونستانز الألمانية، لأنها مثلث تراكمًا علميا ومنهجيا، وتركيبا لاتجاهات وتيارات مختلفة. ويخصص أبو أحمد جزءًا من هذا الفصل يتناول فيه إيزر: مبادئ ومفاهيم أخرى». وفى النهاية يرى أبو أحمد أن ياوس وإيزر يتقاربان، وذلك حين يقول: «تقرب فكرة "رصيد النص" عند إيزر من فكرة "أفق التوقعات" عند زميله روبرت ياوس. ورصيد النص هى التسمية التى أطلقها إيزر على ما يسمى بالمواضعات»[١٥].

أما الباب الثانى من الكتاب فهو مخصص لنظريات أخرى تقترب أو تبتعد من نظرية التلقى، وفيها «علم تحليل الخطاب والبلاغة» ويبدأ بالأعلام فى هذه النظرية من عبد القاهر الجرجانى فى كتابيه «أسرار البلاغة» و «دلائل الإعجاز» ويلخص نظريته قائلا: «إن علوم القواعد هى بمثابة نسق من المعايير التى تجمع أشكال الصوت (من خلال أشكال الجمل) بالمعانى»[١٦]. ثم يثنى بعلماء تحليل الخطاب أمثال: توم فان ديك، وجيليان براون، وجورج بول حيث لهم المرجعية فى علم الدلالة «وذلك أن الدلالة لا تشير فقط إلى معان عامية ومفهومية للكلمات، ومجموعة الكلمات والجمل، بل تشير كذلك إلى العلاقات القائمة بين

هذه الكلمات والواقع، وهى ما يطلق عليها العلاقات الإشارية»[١٧]. ثم يعرج على الخطيب القزوينى (ت : ٣٧٤ هـ) ويتوقف عند كتابه «الإيضاح فى علوم البلاغة» ويسهب فى الحديث عن مصطلحى الوصل والفصل فى البلاغة .

وفى سابقة فريدة من نوعها ينبه أبو أحمد إلى فضل النقاد العرب مثل الجرجانى والقزوينى فى تناول نظرية الخطاب منذ قرون مضت. ويذكر له بالفضل أنه لم يتناول النظريات الغربية كمسلمات وإبداعات أصيلة لم يسبقهم إليها أحد، بل يضعها فيما لديه من موروث عربى نقدى توفر له من دراسته بالأزهر الشريف. لذا نجده يعقد مقارنة بين علماء البلاغة العرب وعلماء تحليل الخطاب المعاصرين فى الغرب. ويركز مقارنته فى ثلاث نقاط هى: «أن المتتالية لكى تكون منسجمة COHERENTE لابد وأن تعتمد على ما يسمى بالانسجام التداولى PRAGMATICA، أى أنها لا ينبغى أن تشتمل على علاقات المناسبة فقط، بل تشمل أيضا العلاقات بين الأفعال اللغوية التى نقوم بها عندما نتلفظ بالكلام. ٢ - أن تكون ثمة علاقة هوية IDENTIDAD تجمع بين مرجعيات RE-FERENTES النص فيما يخص جملتين أو أكثر. والمرجعية كما هو معروف - تعنى الجانب الواقعى. ويمكن ألا تتطابق المرجعية، ومن ثم لابد وأن تتلاقى الخصائص أو بعضها على الأقل. ٣ - كما يجب أن تتلاقى العوالم الممكنة (الزمان والمكان وغيرهما) فيما بينها في الهوية والتتابع، والتداخل، والتشابه»[١٨].

أما الفصل الثانى من الباب الثانى فهو مخصص لنظريات ما بعد الحداثة التى ظهرت فى عقدى السبعينات والثمانينات من القرن الحالى. وهو يعود هنا إلى مايكل كُولر كأول من أعطى هذا الاسم لهذه الفترة النقدية. ثم يتوقف عند نقاد ما بعد الحداثة. ديك هيباج؛ وما بعد الصناعى: دانيال بل؛ ثم إيهاب حسن «الإنشائية»؛ وجان فرانسوا ليوتار (وضع المعرفة فى المجتمعات بالغة التقدم)؛ وفردريك جيمسون (الخروج على الثقافة السائدة)؛ ويورجين هابرماس (مصطلح ما بعد الحداثة) يمثل رغبة لدى دعاة ما بعد الحداثة فى الابتعاد عن ماض بعينه، إضافة إلى أنه فى الوقت نفسه يعبر عن عجزهم عن تسمية حاضرهم»[١٩]. ثم ينتهى بنظريات المزاوجة ويمثل لها بالناقد والمؤرخ المعمارى تشارلز جنكس. فنظريته تعنى «نهاية التطرف الريادى، والرجوع جزئيا إلى التقاليد، إضافة إلى منح أهمية للاتصال بالجماهير»[٢٠].

ويختتم أبو أحمد كتابه بملحق عن «علم النص أو تحليل الخطاب» وهو ترجمة الفصل الأول من كتاب «علم النص» للناقد الهولندى توم فان ديك. وهو يقدمها كمثال تطبيقى على النظريات التى خصص لها هذا الكتاب الذى بين أيدينا.

ومن وجهة نظرى، فإن كتاب *«الخطاب والقارئ»* - كما استعرضنا - كتاب تحتاجه نوعية معينة من القراء. فلا يستطيع قارئ عادى أن يفهمه بسهولة ويسر، إنما هو موجه إلى قارئ مثقف ثقافة نقدية رفيعة حتى لا يعسر عليه فهم محتوى الكتاب. وقد يؤخذ على الكتاب - وكتابات أبو أحمد عمومًا تبنيها المصطلح الأسبانى فى النقد فى حين أن جمهور النقاد والمهتمين بالنقد يعرفون المصطلح الإنجليزى أو الفرنسى فقط. وأنا ألتمس العذر للأستاذ الدكتور حامد أبو أحمد. فتخصصه فى اللغة الأسبانية حتم عليه أن يذهب إلى ما ذهب إليه. والكتاب جهد خالص لإثراء الحركة النقدية العربية المعاصرة. وهو دعوة للعودة إلى الأصول العربية خصوصًا فى نظريات الخطاب وتحليل النص، فنحن الأسبق فيهما.

إن الانبهار بالنقد المستورد من خارج البيئة العربية لم يُعرفْ إلا حينما أُصيب العربى بحالة انكسار وانهزام نفسى وأصبح يشعر بدونيته عن الغرب ومن ثم أخذ يتلقف ما يلقى به الغرب ويهم ببلعه دون مضغ أو هضم. فقط هو يريد أن يملأ فراغه النقدى - الذى تسبب هُوَ فيه - بأى شىء. فمرة يكون جماليا، ومرة يكون شكلانيا، ومرة يكون رمزيا، ومرة يكون ماركسيا، وأخرى حداثيا ، وبعدها ما بعد حداثى - وهكذا. وهذا مما لا شك فيه، مرتبط بحالة الدولة العربية، وحال اللغة العربية، وحال الثقافة العربية.

فحينما كانت الثقافة العربية ثقافة دولة قوية كان الموجود النقدى لديها كافيا وكانت تتعالى بما لديها على الآخرين. وهنا مثالان تدليلا على ذلك. أما الأول فهو من القرن الهجرى الخامس حيث لم يكن لترجمة (أو تلخيص) كتاب *«الشعر»* لأرسطو، ، الذى قام به بن سينا، أثر يذكر فى الحياة النقدية فى ذلك القرن. وذلك رغم جودة الترجمة التى قام بها ابن سينا حيث تعد ثالث مرة يُترجَمْ فيها كتاب *«الشعر»* فقد سبقه إليها الفارابى وابن عُدَّىْ - ويجمل الدكتور إحسان عباس موقف النقاد العرب حول كتاب *«الشعر»* لأرسطو بقوله: «لا تجد لكتاب *الشعر* -

أو للأثر اليـونانى عامـة - أى صدى بين نقـاد القرن الخامس (إذا اسـتثنينـا إشارة طفيفة لابن حزم الأندلسى) ويعود هذا إلى طبيعـة النقاد وطبيعة الشعر، وكلتاهما أصبحت تنأى عن الأثـر الفلسفى، فأصبح النقاد يجـدون الجواب على المشكلات النقدية جاهزًا لدى الأموى والجرجانى، دون أن يخلق التيار الشعرى - المتجه نحو الشكلية العامـة أو الصورة الجزئية - أية مشكلة تتطلب تعمـقًا فى النظر وتأنيًا فى الحل. ولذلك اقتصـرت الصلة بكتـاب الشعـر على إعـادة وضعـه فى موضعه بين كتب المعلم الأول وفاءً باستكمـال المنهـج الفلسـفى، وكان من الطبيعى لهذا أن لا يُحدِثَ تلخيص بن سينا لكتاب الشعـر أى أثر فى النقد الأدبى حينئذ، ومن الكثير أن نحمله جل المسئولية فى هذا التقصيـر، مهما تكن حماستنا للأثر المفترض الذى كان متوقعًـا لهذا الكتاب، ومهما يكن رجاؤنا كبـيرًا فى مقدرة ابن سينا»[٢١]. أما الموقف الثانى فهو اسـتمرار وامتداد لموقف النقاد فى القرن الخامس الـهجرى. فقد كان النقد فى القـرنين السادس والسابع الهجرى ما يزال رافـضًا للأثر اليونانى فى الشعـر العربى، إلا أن موقف الدولة هنا زاد قـوة حيث كانت مصـر والشام تحت السيادة الأيوبيـة، وكانت الكراهية للصليـبيين وأسلافهم اليونان - بـالتالى - قوية وتملأ مشاعر جميع النقاد. وقد تزعم هذا الاتجاه بن الأثير فى كتابه *«المثل السائر»* ولذا نجده يطالب - ومن بعـده أسامة بن منقـذ - بالعودة إلى الينابيع العـربية فى كتاب «الموازنة» للآمدى، و*«سر الفصاحة»* للخفاجى[٢٢].

ومن ثم فنحن نجدد الدعـوة إلى قيام نقدية عـربية، نقدية لها مميـزاتها ولها سمـاتها، فقـد حدث ذلك فيـما مضى، ولو أخلـصنا الجهد لأمكن حـدوثه مرة أخرى.

**هوامش :**

1 - *The Riverside Sdakespeare* (Boston : Houghton Mifflin Company, 1974), p. 1620 .

٢ - *كتاب الرياض ٨* : اغسطس ، ١٩٩٤ .

٣ - د. حامد أبو أحمد *«الخطاب والقارئ : نظريات التلقى وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة»* (الرياض : مؤسسة اليمامة الصحفية ، كتاب الرياض ٣٠ : يونيو ١٩٩٦) ، ص ٢٨ .

٤ - السابق ، نفس الصفحة .

٥ - السابق ، ص ٣٣ .

٦ - السابق ، ص ٣٦ .

٧ - السابق ، ص ٣٧ .

٨ - السابق ، ص ٣٩ .

٩ - السابق ، ص ٤٠ .

١٠ - السابق ، ص ٤٤ .

11 - Marjorie Boulton , *The Anatomy of Language* (Route Ledge and Degan Paul Ltd., 1971).

١٢ - د . حامد أبو أحمد ، *«الخطاب والقارئ»* ، ص ٧٦ .

(١٣) السابق ، ص ٨٥ .

(١٤) السابق ، ص ١١٣ .

(١٥) السابق ، ص ١١٥ .

(١٦) السابق ، ص ١٥٧ .

(١٧) السابق ، ص ١٥٨ .

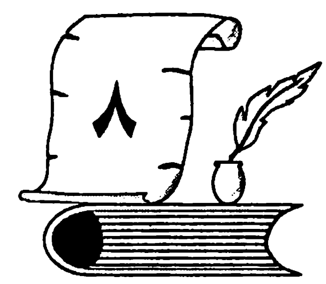
(١٨) السابق ، ص ص ١٦٩ - ١٧٠ .

(١٩) السابق ، ص ٢١٤ .

(٢٠) السابق ، ص ٢١٦ .

(٢١) د . إحسان عباس ، *«تاريخ النقد الأدبى عند العرب : نقد الشعر من القرن الثانى حتى القرن الثامن الهجرى»* (بيروت : دار الثقافة ، ط ٢ ، ١٩٧٨) ، ص ٤١١ .

(٢٢) السابق ، ص ص ٥٧٥ - ٥٧٦ .




# الدراسة الثامنة
# الغذامى وتثوير اللغة

أمامى كتابان يمثلان توجهًا عربيًا متميزًا نحو إعادة تشكيل الفكر العربى المعاصر والتأطير له على أسس علمية وقواعد يحكمها المنطق والعقل. الأول هو كتاب *«مقدمة فى علم الاستغراب»* (١٩٩٢) للأستاذ الدكتور حسن حنفى[(١)]. حيث يتعامل مؤلفه مع الغرب من نفس الزاوية التى تعامل فيها الغرب مع شرقنا العربى. والكتاب ضخم زخم تصل صفحاته إلى ستمئة وثلاثين صفحة من القطع الكبير. ومن بين الإستراتيجيات التى يتنباها الدكتور حسن حنفى لمهام علم الاستغراب: «فك عقدة النقص التاريخية فى علاقة الأنا بالآخر، والقضاء على مركب العظمة لدى الآخر الغربى بتحويله من ذات دارس إلى موضوع مدروس، والقضاء على مركب النقص لدى الأنا بتحويله من موضوع مدروس إلى ذات دارس. مهمته القضاء على الإحساس بالنقص أمام الغرب، لغة وثقافة وعلمًا، مذاهب وآراء ونظريات، مما يخلق فيهم إحساسًا بالدونية»[(٢)]. وثمة استراتيجية أخرى هى «إنهاء أسطورة كون الغرب ممثلا للإنسانية جمعاء وأوربا مركز الثقل فيه»[(٣)].

أما الكتاب الثانى فهو *«المرأة واللغة»* (١٩٩٦) للأستاذ الدكتور عبد الله الغذامى[(٤)]. وهو صغير إذا ما قورن بحجم كتاب حنفى حيث تصل صفحاته إلى مئتين وأربع وأربعين صفحة من القطع المتوسط. ولكن الحجم ليس أساسًا للمقارنة، إنما الموضوع هو الأساس.

يُصَنَّفُ *«مقدمة فى علم الاستغراب»* محاولة جادة لإعادة النظر فى أحوالنا الثقافية واستحضار الغرب بين دفتى كتاب ثم إعادة تقييمه والانطلاق من هنا إلى نظرة جديدة إلى حياتنا الثقافية. وبذا يكون ممكنًا إيجاد فكر عربى يستقل عن الغرب وليس حتمًا أن يدور فى فلكه أو ينبع منه أو يكون تابعًا له. أما كتاب

الغذامى «*المرأة واللغة*» فيمكن تصنيفه ضمن المحاولات الجادة التى تحاول البحث عن دور المرأة فى لغتنا العربية: أهى مجرد ملهمة للرجل ؟ أهى مجرد بادئ الإشعال لبنات أفكاره؟ وبالتالى يتوقف دورها عند ذلك ويقتصر على «الحكى» فى أحسن الأحوال. أم أن المرأة العربية - وقد حققت كثيراً من الانتصارات فى العلوم والتربية والثقافة وحظيت بالوظائف الكبيرة منها والصغير حتى أصبح لدينا وزيرات عربيات يطمع بعضهن إلى رئاسة وزارة بلا دهن - عليها أن تسهم فى لغتنا بقدر أكبر حتى تصطبغ بأنثوية العربية؟ وبالتالى تكسر حدة التحكم الذكورى فى توجيه اللغة العربية.

محاولتا الغذامى وحنفى لا تتعديان دفتى الكتاب، والرجلان لا يعلنان عن نتائج واعدة ولا يفرحان كثيراً بما توصلا إليه على صفحات كتابيهما، لأنهما لو فعلا ذلك لقيل أن الغرور أصابهما وبالتالى أخرجا من دائرة البحث العلمى الجاد، ذلك أن الإحساس بالذات يفسد أصول البحث. وإذا كان حنفى يحاول تثوير الفكر العربى الراكد حول نظرية «تسيد الفكر الغربى» لجميع أنماط الفكر فى العالم، فإن الغذامى يحاول جاداً تثوير اللغة العربية حتى تضم بين دفتيها لغة المرأة: بلفظها ومدلولها، ولا يكفى أن تكون الكاتبة امرأة. ولنرى كيف يتناول الغذامى هذه القضية الشائكة.

بداية نقسم تناولنا لكتاب الغذامى إلى قسمين :

## أولا : *المرأة واللغة* شكلا :

أ - يتكون الكتاب من ثمانية فصول تكاد تتساوى فى عدد صفحاتها وينتهى بثبت للمراجع الإنجليزية والعربية وليس له خاتمة. الكتاب من الحجم المتوسط ١٤سم X ٢١سم .

ب - على الرغم من امتلاء صفحات الكتاب بالمراجع القيمة إلا أنه لا يورد تواريخ ميلاد أو وفاة الأعلام، ونرى ذلك فى الصفحات : ٧، ٩ (مرتين)، ١٠، ١١، ١٣، ١٦، ١٧، ١٨ (مرتين)، ١٩، ٢٠ (مرتين)، ٢١، ٢٣ (مرتين)، ٢٤ (أربع مرات)، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠ (مرتين)، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٨، ٣٩، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤ (مرتين)، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩ (مرتين)، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣ و ٥٤ .

جـ - الهوامش الإنجليزية فى ذيل صفحات الكتاب ليس فيها أى من القواعد المتبعة للتوثيق. وقد فات الأستاذ المراجع والمدقق أن يلفتا نظر المؤلف إلى هذا الخطأ الذى يتكرر أيضًا فى ثبت المراجع الإنجليزية. فمثلا، فى الصفحة ١٨ نرى هذا الهامش.

Marilyn French : The War Against Women P 163 Ballantine Books, New York, 1992 .

Marilyn French , ***The War Against Women*** ( New York : Ballantine Books, 1992 ) , p. 163 .

والمفروض أن يكون عنوان الكتاب إما بخطوط مائلة Italics أو بوضع خط تحته كما فى صحة المثال الذى معنا. وكلا الأمرين جد متيسر مع وجود الكمبيوتر واستخداماته المختلفة[٥]. يتكرر هذا الخطأ فى جميع الهوامش الإنجليزية التى تأتى فى ذيل الصفحات فى كل الكتاب، ومنها: ٩، ١٣، ٢٣، (ثلاث هوامش)، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٣، ٣٦، ٣٨، ٤٢، ٤٤ (هامشان)، ٤٥ (هامشان)، ٤٧، ٤٨، ٥١، ٥٢، ٥٣ (هامشان)، ٥٨، ٦٤، ٧٥، ٨٠، ١٢٣، ١٢٥، ١٣٦، ١٣٧، ١٣٨، ١٣٩، ١٦٨ (هامشان)، ١٦٩ (ثلاث هوامش)، ١٧١ (هامشان)، ١٧٢ (هامشان)، ١٧٣، ١٨٢، ١٨٩ و ٢٢٩.

د - لا يوجد نظام موحد للهوامش. ففى حين تستخدم معظم صفحات الكتاب نظام الهوامش التى فى ذيل الصفحة، إلا أن بعضًا منها تأتى هوامشه فى نص الكتاب نفسه. بمعنى أن المؤلف يضع رقم الصفحة جوار المقتطف الذى يستند إليه بين قوسين. وهذا مما يشتت القارئ ولا يعطى انطباعًا بالالتزام بقواعد البحث العلمى. فكان على الكاتب التزام نظام واحد فى هوامشه، والأمثلة على ذلك كثيرة ومنها الصفحات : ٢٤ (هامشان)، ٢٥، ٣٨، ٦٠، ٦١، ٨٦، ٨٧ (ثلاثة هوامش)، ٨٨ (هامشان)، ٨٩ (خمس هوامش)، ٩٠ (هامشان)، ٩١ (هامشان)، ٩٦ (هامشان)، ٩٧، ١٠١ (هامشان)، ١٠٣ (ثلاثة هوامش)، ١٠٧ (ثلاثة هوامش)، ١٦٠ (هامشان)، ١٧٢، ١٧٣ (هامشان)، ١٧٤، ١٧٥، ١٧٦، ١٧٧، ١٨١، ١٩٧، ١٨٥ (أربعة هوامش)، ١٨٦، ١٨٧ (ثلاثة هوامش)، ١٨٨ (أربع هوامش)، ١٨٩ (هامشان)، ١٩٣ (ثلاثة هوامش)، ١٩٤ (أربع هوامش)،

١٩٥ (أربعة هوامش)، ٢٠١، ٢٠٢، ٢٠٤ (خمسة هوامش)، ٢٢٣، ٢٢٤، ٢٢٦، ٢٣٠ (ثلاثة هوامش)، ٢٣١ (هامشان) و ٢٣٣ .

هـ - الصحفات من ٨٥ إلى ٩٢ تستخدم نظامًا مواحدًا للهوامش وهو كتابة أرقام الصفحات إلى جوار المقتطف بين قوسين فى جسم النص. ثم يعود المؤلف من صفحة ٩٣ وما بعدها إلى تبنى النظامين: الهامش فى ذيل الصفحة، وكذا الهامش فى جسم النص بين قوسين.

## ثانيًا: *المرأة واللغة* موضوعًا :

يتفق كل من الدكتور حسن حنفى والدكتور عبد الله الغذامى فى أسلوب تناول القضيتين اللتين يعالجانهما فى الكتابين كلا على حده. فكما أسلفنا فى مقدمة هذه الدراسة، فإن حنفى يحول الغرب من «ذات دارس إلى موضوع مدروس» والغذامى يتبنى نفس الأسلوب عند تحليله لعمل أحلام مستغمانى حيث يقول:«وفى لعبة اللغة بين الأنثى والفحل نجد المرأة وقد وضعت الرجل على ورقة بيضاء، وعلقته بين قوسين في جملتين، إحداهما فى مطلع النص والأخرى فى الختام ونجدها وقد جعلته كائنًا ورقيًا، رجلا من ورق. لقد اصطادته بمجازها وكتبته داخل هذا البياض لتجعله حرفًا، أسود على ورقة بيضاء[٦]. والغذامى فى تحليله السابق لرواية مستغمانى يفطن إلى حرص البطلين علي اللغة العربية وأهميتها فى التكوين الثقافى العربى حيث «طفق بطلا النص يكتشفان اللغة العربية يعودان إليها ويدخلان فى سحرها حيث تكون اللغة لتكون هى الأنثى وهى الذاكرة وهى الأم وهى الوطن وتكون العربية رمزًا وقوة ونضالا من أجل الحرية وسلخ المستعمر. والهروب عن اللغة هو هروب من الذاكرة ومن الذات، . . .[٧].

ويحدد الغذامى إستراتيجيتين لتناوله لقضية تأنيث اللغة وهما أن ذاكرة اللغة هى «ذاكرة فحولة»[٨]. ومن ثم يجب تناولها من هذه الناحية والانطلاق إلى محاولات التأنيث منها. أما الإستراتيجية الثانية فهى تتعلق بمحاولات نبش ذاكرة اللغة التى هى ذاكرة فحولة. فإن صراعًا ينشأ دومًا بين الأنثى وتلك الذاكرة تكون المرأة فيه منتصرة حينًا ومنهزمة حينًا آخر «إلى درجة أننا نجد نساء لا يكتبن سوى نصوص ذكورية ذات وجه مذكر وضمير مذكر وليس للمرأة سوى اسم مؤنث يتوج الخطاب الذكورى»[٩].

في أحد المداخل إلى تناول قضيته يطرح الغذامي اسم جورج إليوت[١٠]. كواحدة ممن تمكنَّ من الدخول إلى عالم الكتابة، الذي هو - كما يقرر - عالم الفحول، عالم الذكورية ولذا تتخذ اسم رجل بدلا من إعلان اسمها. وفي الحقيقة أن هذه المعلومة ينقصها إضافة. ذلك أن ماري آن إيفانس والتي عرفت باسم جورج إليوت (١٨١٩ - ١٨٨١) عاشت في جو بريطاني محافظ، وبيئة دينية ملتزمة، إلى أن أتت إلى كوفنتري عام ١٨٤١ مع أبيها. وعندها هبت رياح التغيير على ماري آن إيفانس التي أصبحت محررة لمجلة ويستمنستر وكان لها قراؤها ومحبوها من عامة المثقفين والمفكرين في بريطانيا وغيرها، كانت رياح التغيير عاتية، تراجعت عن المعتقد المسيحي، وأخذت تعيد النظر في كل ما تعلمت وعاشت في علاقة مفتوحة مع رجل متزوج هو جورج هنري لويس[١١]. وذلك في حد ذاته أكبر جرم، في ذلك الوقت، ترتكبه امرأة مسيحية أو رجل مسيحي. بعدها ساءت سمعتها واضطرت أن تتخذ اسم رجل حتى يقبلها الناس وحتى تهرب من أهلها ولا يعرفوا أين تعيش. لذا لم تكن الكتابة فقط هي الدافع الوحيد لأن تتخذ ماري آن إيفانس اسم رجل. وبذا يكون الدكتور الغذامي قد أسس مدخله إلى تأنيث اللغة على حجة مجروحة. إلا أنه يكرر نفس الشيء عند تناوله لمهرجان القيس قائلا: «ومازالت الثقافة تؤكد أن الرجل استطاع على مر الزمن إحكام سيطرته على اللغة، وذلك بتذكيرها وتذكير مستخدميها، ولذا فإن المرأة لكي تكتب وتمارس اللغة لابد أن تكون رجلا. وهذا بالضبط ما فعلته النساء في مهرجان القيس وهو ما فعلته جورج إليوت وجورج صاند حيث توسلتا بأسماء الرجال لكي تدخلا إلى عالم اللغة والكتابة»[١٢].

وضمن أسئلة البدايات يستغرب الدكتور الغذامي غياب النص المكتوب[١٣] في مهرجان القيس[١٤]. وهذا الاستغراب لا محل له. فمهرجان القيس يدخل ضمن الفلكلور. ومن الخصائص الرئيسية للفلكلور أن مؤلفه مجهول، فهو يظل يُتداول مشافهة حتى يأتي من يسجله ويدونه. ولكنه لا ينسب إلى المسجل أو المُدَوِن. ورغم أن الغذامي يعطي مهرجان القيس كثيرًا من الاهتمام حتى أنه يخصص له عنوانًا جانبيًا «تخييل الواقع/ توقيع الخيال»[١٥] إلا أنه غير راضي عما وصلت إليه المرأة في ذلك المهرجان. فهو يقول: «غير أن المجاز ظل مجازًا

ذكوريًا، ولكى تبدع المرأة لابد أن تكون رجلا. بما يعنى أن النص الحقيقى هو النص الذكورى، ويعنى أيضًا أن حياة المرأة لا تنطوى على رصيد إبداعى»(١٦). هذا الاستنتاج يوحى بكثير من اليأس والإحباط من محاولة التغيير والتى يؤطرها الغذامى فى سعى إلى تأنيث ذاكرة اللغة. وبداية يتخذ من تأنيث اللغة على يد المرأة مدخلا له. وتظل وقفات الانبهار بتأنيث النص - كما سنرى - قائمة ويعقبها فى كل مرة حالة من اليأس والإحباط من محاولة التغيير.

إلا أن الغذامى يحمل الأمور أكثر من طاقتها حينما يؤكد على أن مفتاح دخول المرأة إلى عالم الكتابة هو الاقتداء بالرجل. وهذا ما يجعل المرأة التى تحاول ذلك تبدو كمن يدور فى حلقة مفرغة لا أول ولا آخر لها. وهو يدلل بحالة غادة السمان التى تعاملت مع النص الأنثوى الجديد «بالتعالى على الأنوثة والهروب من الجسد المؤنث، لتضع مكانه صورة «سيدة المجتمع» تلك المرأة المرمرية ذات الجسد الذى لا ينتفخ»(١٧). إن هذا المدخل مغلوط وإلا فما قول الغذامى فى كليوباترا فى مسرحية «أنتونى وكليوباترا» لشكسبير؟ لقد سعت كليوباترا، وهى ملكة مصر، أن تكون أنثى فقط. ورغم الواجهة الاجتماعية التى لا مثيل لها - ملكة - فإنها وجدت أن أمضى سلاح هو أن تكون أنثى فى وجه أنطونيو. كان بإمكانها أن تدخل معه معركة بالسلاح الحقيقى من سيف ورمح فى ذلك الوقت، إلا أن العودة إلى أنوثتها كانت سلاحًا أكثر فتكًا وأكثر حدة وإنجازًا من سلاح جنودها وجيوشها. وهذا ما جعل شكسبير نفسه يتخذ موقفًا خاصًا منها ومن المرأة المصرية وقتها «فوصفها بألفاظ الداعرة والعاهرة وفتاة الليل لأنها ببساطة شديدة وظفت أنوثتها فى وجه الرومانى أنطونيو»(١٨). إذن فالتعالى على الأنوثة ليس مدخلا موفقًا للحصول على نص أنثوى يقف إلى جانب النص الذكورى أو يحاول الصراع معه فى معركة من أجل البقاء .

ويترفق الغذامى مع النساء ويحاول البحث فى رقة بالغة عن أسباب عدم قبول النص النسائى أو الكتابة المؤنثة ويورد تلك الأسباب تحت مسمى وسائل الضغط التى واجهتها المرأة الكاتبة والتى منها: «إتهامها بأن رجالا يكتبون لها - - تزهيدها فى الكتابة وتخويفها منها - تعريضها لليأس من شباه القلم - إيصالها إلى حافة الجنون كما حدث لباحثة البادية ومى زيادة - اتهامها بالتطفل على الكتابة

وأن العلم والثقافة ليسا للمرأة وأن كتابتها دلع»[١٩]. قيل هذا عن تجارب نساء لهن وزنهن فى الثقافة العربية أمثال باحثة البادية ومى زيادة فماذا يكون الحال لو تناولنا كتابات كثير من النساء فى أيامنا هذه؟ فى رأيى أن كتابات كثير منهن سوف تُصنف تحت البند الأخير - من المقتطف الأخير - ولن ترقى إلى غير ذلك. وهاكم العقاد يحكم على مَّى زيادة، ويؤيد ذلك الحكم الغذامى نفسه الذى يعيد صياغته بكلماته هو «إنها صالون أنيق وليست قلـمًا كاتبًا، وهى جسد جميل وليـست عقلا جادًا. والكلام عن أدبها مازال ضربًا من التغزل والتعشق مثلما هو الحديث عن جسدها. وكل قـول عن المرأة يتـحـول - أخيـرًا - إلى جسـدها ويكون النقد والفكـر غزلا وتشبيبًا إذا ما كان موضوع الحديث هو كتابة المرأة»[٢٠]. فهل حاد العقاد عن الحق عندمـا لم يضع مَّى زيادة فى أى مكان من الـثـقافـة رغم تجمـله وتلطفه مـعهـا؟ ويصادق الغذامى على عبـثية النص الأنثوى مصادقة نهـائية حين يقول فى موضع آخر «كانوا - أى رواد صالون مـى - يعشقون الجسد الفضى الجـميل واتخذوا مى وصالونها وسيلة إلى ذلك الجسـد، وتملقوا عقلها وثقافتها محاباة واسـتهتارًا بها، وكان الغرض والغاية غير العقل وغير الثقافة»[٢١]. ورغم أن هذا الحكم يشير فيما يشير إلى عبثية النص الأنثوى على يدى مَّى زيادة إلا أننا نقدر للغذامى تعاطفه مع الكاتبات العربيـات ومحاولة إنصافهن من كل من يتملقـهن أو يحاول التقليل من إنتاجهن نثرًا كان أو شعرًا. . ونحن نفهم سبب سخط الغذامى على العقاد وصبرى والرافعى وشكرى وغـيرهم من رواد صالون مى . ربما لو أن توجـههم فى الحكم عليها، وخصوصًا توجه العقاد، كان أكثر موضوعية لكانت صورة مى زيادة ككاتبة أنثى أفضـل مما هى عليه، ولكانت بداية طيـبة لدخـول المرأة العربيـة - فى القرن العشرين - عالم الكتابة مرة أخرى. ومن ثم تظل محاولات النص النسائى - وأنا هنا أتفق مع الغذامى - بحاجة إلى لغة الفحل الذكورية حتى يُكتب لها النجاح .

بعد عـشرين صحفـة من كتابة ، يصل الغـذامى إلى خلاصة أخيـرة حول طرحه للعلاقة بين المرأة واللغة فـيقول: «التذكير - إذن - هو الأصل، ولن يكون التذكير أصلا إلا إذا صـار التأنيث فرعًا»[٢٢]. ومن هنا نسأل لماذا اسـتمر فى عناء البحث حتى نهاية الكتاب ولماذا تكبد مشقـة الغوص فى موضوع شائك كهذا؟ إنها روح الباحث المجتـهد التى لا تفارق أستاذًا فاضـلا متميزًا مثل الدكـتور الغذامى.

وإن إصابة كلل أو ملل فليسترح هنيهة فى ردهة هنا أو هناك ويستأنف بعدها ركوب صهوة جواده عله يظفر بأجر المجتهد .

وإذا كان ثمة اتفاق أن الأصل فى العربية هو التذكير وهذا مما يجعل النص الأنثوى صعب التحقق، فإن ما تسميه بنت الشاطئ «الوأد العاطفى والاجتماعى» يساهم أيضًا فى تجذير تلك المشكلة وتعميقها. والوأد الذى تعيشه المرأة العربية سبقته فترة مزدهرة كانت المرأة فيها صاحبة كلمة وكانت أستاذة للرجال. كانت المرأة العربية فى فترة مضت ذا ثقافة عالية وذات علم وفير، ولكن عصور الإضمحلال والتخلف التى اعقبت ذلك جعلت دور المرأة الثقافى ينزوى جانبًا وكرست دور المرأة فى عمل البيت وخدمة الرجل.

ولقد سعدت كثيرًا حينما قرأت للشيخ محمد الغزالى (١٩١٧ - ١٩٩٦) فى كتابه «*تراثنا الفكرى فى ميزان الشرع والعقل*» (١٩٩١) أن هناك العشرات من راويات الحديث ومدوناته اللاتى تتلمذ عليهن العشرات من ثقات الرواة وعلماء الحديث من الرجال فى القرن السادس الهجرى. ويعدد الغزالى منهن تسعة أسماء: شهدة بنت الإبرى الكاتبة ومن بين «من سمع منها أبو سعد بن السمعانى، وروى عنها لحافظ أبو القاسم بن عساكر، وهو المؤرخ المشهور، والموفق بن قدامة الفقيه الحنبلى الثقة، كما حَدّث أبو الفرج عبد الرحمن بن الجوزى أنها من شيوخه!! وابن الجوزى من أرسخ الوعاظ قدمًا، وهو مؤرخ ومفسر ومحدث له مكانة سامقة»(٢٣). ومن بين الراويات المدوّنات الأخريات: شمس الضحى (ت ٥٨٨هـ) وقد صحبت الشيخ أبا النجيب السهروردى، وضوء الصباح بنت المبارك البغدادية المدعوة بخاصة العلماء، وتزوجها الشيخ أبو النجيب السهروردى وروى السنة عنها أبو سعد السمعانى. ثم بلقيس بنت سليمان بنت سليمان بن أحمد بن الوزير نظام الملك (٥١٧ - ٥٩٢هـ) وحدث عنها يوسف بن خليل وغيره. ثم أم الحياء حفصة (ت ٦٠٨هـ) وهى راوية موثقة دارسة، قال المنذرى عنها: ولنا منها إجازة. ثم أم حبيبة الأصبهانية عائشة بنت الحافظ معمر بن الفاخر القرشية العبشمية، قال عنها المنذرى: «حدثت الناس ولنا منها إجازة». ثم زينب بنت الشعرى وتدعى حرّة (٥٢٤ - ٦١٥هـ) قال عنها ابن خلكان: «لنا منها إجازة». وبعدها عاتكة بنت أبى العلاء (ت ٦٠٩هـ) وتتلمذ عليها محب الدين النجار: «ونختتم بتاريخ

فـاطمة بـنت سعـد الخـير الأنصـارى الأندلسى التـى ولدت بالصين سنة ٥٢٢هـ وتوفيت بالقاهرة سنة ٦٠٠هـ ، تلقت العلم عن والـدها، وعن غيره من المحدثين الكبار ببـغداد، ثم قامت بالتدريس فى القـاهرة ودمشق، وسمع منها جـماعة من الشيـوخ - منهم شيـوخ المنذرى الحافظ الضـخم، الذى يقول عـنها: سمع مـنها شيوخنا ورفقاؤنا ولنا منها إجازة»[٢٤]. إن هذه الصفحـات المشرقة من تاريخ المرأة العربية أرُيد لها أن تُطْمرَ وأن تدفن مع صاحباتها حتى تظل المرأة حبيسة اهتمامات أقل بكثـير من تعليـم الرجال. ولذا فنحن نتـفق مع بنت الشـاطئ، ومن ثم مع الغذامى، أن المرأة العربية عانت الوأد العاطفى والاجـتماعى. والبحث فى أسباب ذلك ذو شجون وهذا ليس محله.

وعلى أية حال فإن الغذامى يدرك أن حال المرأة العربية أفضل بكثير من حال المرأة فى الغـرب. وهذا يذكر له لأن الكثيـرين ممن يدخلون فى مقـارنات من هذا النوع ينجـرفون تحت سحـر التغريب الذى تـناوله الدكتور حـسن حنفى فى بداية دراستنا هذه . يقول الغذامى: «إن الحالة العربية حـالة فصاحة فحسب، أما الحالة الغربية فهى حالة إلغاء تام من جهة وإدماج تام من جهة ثانية. وفيها يكون التذكير فى المضمر والمعلن معًا»[٢٥]. وذلك أن المرأة فى الغرب حين تصـبح زوجة - وهو أول دخولها إلى عالم الفصاحة/ الذكورة تفقد اسمها وتُلحق باسم زوجها وعائلته «لكى تكون جزءًا من ممتلكاته المسجلة باسمه والمتحركة تحت مظلته»[٢٦].

ورغم أن الغـذامى قد أصـاب في كثـير من مـداخلاته إلا أنه خلط أمـوراً ببعضها خلطا بينًا. ومن تلك الأمور :

١ - موقفه من الصراع الأزلى بين الرجل والمـرأة فى الحياة العامة وليس فى التناص أو الكتابة. وهو يتـخذ مسرحـية *«أنتيجون»* لسوفـوكليس (٤٩٦ - ٤٠٦ ق.م) مدخلا لتـتويج الذكورة والتعـالى على الأنوثة فى المجتمع اليـونانى. فماذا يقول الغـذامى عن دور الليدى ماكـبث فى مسرحـية *«مكبث»* التى كـانت هى صاحبة الكلمة العليا وهى التى حددت بأوامـرها إلى مكبث مسار المسرحية كاملة؟ وبفضل الطموحات التى لا تنتهى لليـدى مكبث تشكل الخطاب فى تلك المسرحية على أنه خطاب نسائى مـحض خطه شكسبيـر - طبعًا. وأصبـحت الليدى مكبث

مضـرب مثل على المرأة الطموح التى بها شـبقية لا تـنطفئ للوصول إلى المناصب العلى.

٢ - أستـغرب كثـيراً أن تكون علاقـتنا بأبنائنا «علاقة ذهنيـة» عبر «عـلامة لغـوية» حـينمـا ينجب الرجل منا أى عـدد من الأبناء. وهذا تسطيح للـعلاقـات الأسرية وتفريغ لها من محتواها الذى نحترمه جميعًا ونقدسه. ولا أدرى كيف نقل الغذامى هذه الـفقرة من دوروثى دينز شـتاين دون أن يعلق عليـها، فـالمرأة تحمل وتضع مـولودها لأن تركيـبهـا الفسيولوجى خـصص لذلك وتكيف معـه. وهذا إسهامهـا - بأمر الله سبحانه وتعـالى - فى بقاء الجنس البشرى. ألا يعتبـر اهتمام الرجل بزوجته الحامل وقلقه عليها مشاركة تتعدى العلامة واللفظ والعلاقة الذهنية. إذا كان الغرب يقبل أن تـكون علاقته بأبنائه علاقة ذهنية فـذلك شأنه. وحتى فى الغـرب نفسـه لا ينطبق ذلك بالضـرورة على كل المجتـمـعات ولا يتـبناه جمـيع المفكرين. ولذا فـإننا لا نوافق الغذامى حـيث يقول نقلا عن دوروثـى «ولذا سعى الرجل إلى أن ينسب الأطفـال إليه ويربطهم باسمـه، بلغتـه وعلامتـه، وبذا يقيم علاقة ذهنية مع النسل ويحـدد أواصره مع الحياة عبر هذه العلامـة اللغوية كما أنه يحقق لنفسه خلوداً عبر هذه التسمية»[٢٧].

٣ - لا أظن الغذامى متبنيًا وجـهة نظر العقاد فى المرأة ، لكنه ينقلها ويظل يشيـر إليه وكأن من كتـبوا عن المرأة قد اندثرت مـؤلفاتهم ولم يبق منها سـوى ما كتب العقاد. وبداية، كلنا يعلم أن العقاد لم يتـزوج فى حياته وبالتالى يظل كلامه عن المرأة مجروحًا ناقـصًا وعريًا عن الصحة. فهـو حين يتكلم عن جسدها يتكلم ونار الشبـقية تأكل جـسمه، وحين يتكلـم عن الإنجـاب والأبناء يتكلم وهو يفتـقد التجـربة الفعلـية فى احتـضان الأبناء ورعـايتهم. لذا فـإن حكمه على المـرأة أنها «خلقت جميلة لسبب واحـد هو أن تسعد بها عيون الرجال كـما تسعد بالنظر إلى الفاكهة»[٢٨]. هو حكم ناقص ويدخل فى إطار السـفه. وإذا كان كل حظ العـقاد من المرأة أن يتلمظ لرؤيتها فإن حظ الآخرين أن عـرفوها شريكة حياة وأمًا للأولاد ومجاهدة فى سبيل حياة أفضل وغد أسعد.

٤ - مرة أخـرى ، ينقل الغذامي رأيًا ولا يعلق عليـه تأييدًا أو رفـضًا وفى ذلك كـثير مـن المهارة فى إجـبار القـارئ على تكوين رأيه بنفسـه دون تدخل من المؤلف. وهو هنا ينقل رأى جون بيـرجر عن صورة المرأة فى القرن العـشرين على أنها بضاعة جسدية[٢٩]. وتلك البضاعة رسمها المذكر لـيشتريها مذكر آخر. ولكن ماذا نقـول فى كتابات أنا ييس نِنْ (١٨٩٢ - ١٩٧٨) التى تجـاوزت فى قصصـها العارية أبشع صـور البضاعـة الجسديـة التى رسمهـا كتاب مـحترفـون فى العرى والفحش مثل هنرى ميللر (١٨٩١ - ١٩٨٠) رفـيق دربها. لقد كانت أنا ييس نن فى صراع مع كل من حـولها لتقـدم المرأة فى قصصـها على أنها سلعـة ذكورية، فكانت أبشع من الرجل وأفضح منه وأكثـر قدرة على ذلك. وإذا كنا قد اتفقنا مع الغذامى على أن الأصل فى اللغة هو التـذكير، إذن لا غرابة أن تكون أنا ييس نن رجلا حينا تكتب نصًا .

٥ - الاستشـهاد باغتصـاب جثث النساء من قبل جنود الجـيش الأمريكى، وكذا عرض أفلام داعرة عليهم قبل ساعة من بدء المعارك مع العدو[٣٠]. يدخل فى باب أدب الشواذ سلوكيًا وعـاطفيًا ولا يصح أن نعتد به. ويدرك الجمـيع ما يعانيه الجيش الأمريكى والبنتاجون من هذه الأنماط السلوكية الشاذة .

٦ - يدخل ضمن ثقافة الشواذ، أيضًا، حكاية عارف الجاز بيلى تبتون الذى عاش ومـات وتبنى ثلاثة أولاد ذكـور واكتُـشِفَ أنه أنثى فقط عند وفـاته[٣١]. هذه القصة، أيًا كـان مغزاها أو الهدف من إيرادها، لن تقـدم أو تؤخر فى وضع اللغة العربيـة ذكورة أو أنوثة لن تقدم نصًـا أنثويا خالصًا بأى حـال من الأحوال. وهى تدور على محور أساسى اتفقنا عليه مـنذ البداية وهو أن الأصل فى اللغة التذكير. ومن ثم كانت محاولة هذه العازفة الشاذة أن تترجل.

٧ - كـلام فـرويد عن المرأة وعن الجنس[٣٢]. وحتى عن التـحليل النفسى أصبح تقليديا وباليًا وهناك من الغربيين من يرفضه ومنهم من يتهمه بإفساد المجتمع الغربى بنظرياته الـشاذة، فلماذا نردد آراءه اليـوم وكأنها لم تُنتقـد البتة، أو كـأنها مسلمات لا تصلها يد الشك والريب.

٨ - من أغرب الفقرات التى استـوقفتنى فى كتاب الغذامى الفـقرة التالية، وهو ينلقـها عن باروذ وإيرنرايـش: «من عادات الأكل وآدابه فى أوربا أن يُخْـتَصَ

الرجال بأكل اللحم الصافى ليقوى فحولتهم، وليس للنساء إلا الفضلات ونفايات الطعام مثل العظم والمصران يشتركن به مع الخدم والعبيد، فالنساء لا يحتجن إلى القوة والتغذية المقوية»[٣٣]. هذا الكلام ينقصه الكثير من الإيضاح كى يصدقه عاقل. أى أوربا تلك التى يتحدث عنها هذان المؤلفان المبجلان؟ أهى أوربا ما قبل التاريخ؟ أهى أوربا القرون الوسطى؟ أهى أوربا القرن الثامن عشر؟ أهى أوربا القرن العشرين؟ أم هى أوربا ثاتشر وميجور وشيراك وكول فى أعتاب القرن الحادى والعشرين؟ إن الابتسار واضح فى هذه الفقرة وهدفه التعميم اعتماداً على جهل بعض القراء بأحوال أوربا، أو اعتماداً على إسمى هذين المؤلفين الأوربيين فهما شاهدان من أهلها على أهلها. لقد عانت المرأة الأوربية معاناة كبيرة أسوأ مما عانته المرأة العربية وظلمت إبان الثورة الصناعية وهى تظلم اليوم ويساء معاملتها من رؤسائها وتغتصب جهاراً نهاراً لكن أكل «العظم والمصران» - على حد علمى - ليس فى أوربا أيامنا هذه ويبدو من النص أنه يتحدث عن أوروبا غير التى نعرفها اليوم لأن التى نعرفها اليوم ليس فيها «عبيد» وقد يكون فيها «خدم» لكن استئجارهم واستخدامهم غالى التكلفة وتنظمه عقود وضوابط رادعة.

٩ - مرة أخرى يستشهد الغذامى برأى العقاد حول المرأة. فالعقاد الذى رأيناه منذ قليل يصف المرأة - فى الفقرة (٣) - أنها خلقت جميلة فقط لينظر إليها الرجال كما ينظرون إلى الفاكهة، ها هو ينقلب رأساً على عقب فيراها ذميمة قبيحة جرياً وراء مجنون القوة وفيلسوف السوبرمان شوبنهور (١٧٨٨ - ١٨٦٠). ويضيف إلى ذلك تفضيله جمال الرجل على جمال المرأة «ويقيس ذلك على عطل الإناث وروعة منظر الذكور فى كثير من المخلوقات»[٣٤]. وإذا كان العقاد مطعوناً فى شهادته عن المرأة فإن إيراد كلام حول نفس الموضوع للشيخ على الطنطاوى قد يعنى فى جانب منه إعطاء مصداقية لكلام العقاد وشيخه شوبنهور. وعندما قارن الشيخ الطنطاوى الذكور والإناث من الحيوانات والبشر لم يكن قصده خبيثاً كذلك الذى قصده العقاد أو شوبنهور، وإنما كان قصده كسر حدة غرور بعض النساء بأنفسهن وذلك أثناء رده - فى برنامجه المشهور «نور وهداية» على التلفزيون السعودى - على رسالة أحد المستمعين. إن مجاورة النصين تشير من بعيد إلى اتفاق الطنطاوى ومصادقته ضمناً على ما يقول كل من العقاد وشوبنهور. إلا أن

استشهاد الغذامى بالمعرى على المرأة[٣٥]. يعتبر استشهاداً غير موفق لأن المعرى - حاله حال العقاد - سيعطى شهادة مجروحة. علاوة على ذلك فإن المعرى يسخر فى شهادته من قاعدة فقهية حول منع كشف النساء الأجنبيات على الصبى الذى عمره عشر سنوات أو أكثر.

١٠ - الشهادات الثلاث التى تنقلها فاطمة الزهراء أزرويل عن نساء مغربيات يخرجن للشارع أول مرة[٣٦]. هى شهادات فى تخلف المرأة العربية. وليست أرى أىَ علاقة لها بالنص الأنثوى فى مواجهة النص الفحل الذكورى. إلا إذا كان الغذامى يريد أن يتجه إلى الكتابة عن الأوضاع الاجتماعية للمرأة فى بدايات القرن العشرين. وقد سبق أن أوضحنا أن حالة التخلف التي تعيشها المرأة العربية اليوم مفروضة عليها منذ قرون مضت. ولو استمرت حالة المرأة العربية على ما كانت عليه - وكما أوضحنا استشهاداً بالشيخ الغزالى فى القرن السادس الهجرى - لكنا اليوم سادة الأمم ولأراح الغذامى نفسه عناء البحث عن نص أنثوى. وفى حالة المغربيات الثلاثة يفترض أن يتعلمن القراءة والكتابة أولا لأنه لا يطلب من جاهلات أن يكتبن نصًا مؤنثًا أو مذكراً .

١١ - صفحة ١٥٠ من كتاب الغذامى بكاملها توضع تحت كلمة واحدة هي «عيب». ولا أستطيع أن انقل منها أى فقرة هنا - صحيح أن رواد صالون مى زيادة من الرجال الذين يذكرهم الغذامى كانوا معجبين بها لكن لا يجب المبالغة فى هذا الإعجاب. فلهؤلاء الرجال باع طويل فى إثراء ثقافة الأمة - بما فيهم العقاد الذى اختلف معه حول رأيه فى المرأة. والمداومة على القول أنهم فقط كانوا يتشببون بمى زيادة وجسدها فهذا أمر يخرج بالبحث العلمى عن نطاقه. وهذه الفقرة من الكتاب «تأنيث المكان» سبق نشرها فى مجلة *«العربى»* الكويتية[٣٧]. وحين قرأتها انزعجت من تناول الغذامى لصالون مى زيادة بهذه الصورة. وتصورت أن الغذامى عبر عن رأيه بهذا الشكل فى مقالة فى مجلة ومضى الجميع إلى حال سبيلهم. لكن إعادة نشرها فى كتاب *«المرأة واللغة»* صدمنى ثانية. ففحول الكتابة فى عصرهم صبرى والرافعى والعقاد وشكرى فى صالون مى «يتغذون عشقًا، لا حبًا، وهم هناك يبحثون عن شيء غير الثقافة وغير العقل»[٣٨].

١٢ - صحيح أن دى. إتش. لورانس (١٨٨٥ - ١٩٣٠) قد كتب ما أراد بحرية بالغة، لأنه رجل كما يقول الغذامى مؤيدًا اليسا أو ستريايكار. ولكن هل علم ما فعل القضاء الإنجليزى بقصة «عشيق الليدى تشاترلى *Lady Chatterley's Lover*» التى ظهرت سنة ١٩٢٨م؟ لقد منعت بأمر قضائى ثم سُمح بنسخة معدلة منها أن تظهر سنة ١٩٦٠م(٣٩). كذلك صودرت نسخ «عوليس *Ulysses*» لجيمس جويس (١٨٨٢ - ١٩٤١) أكثر من مرة، وكذلك قصص هنرى ميللر (١٨٩١ - ١٩٨٠). لذا فإنه من غير الصحيح أنه كان متروكًا لهؤلاء الكتاب - حتى مع ذكوريتهم وفحولتهم اللغوية - أن يكتبوا ما يشاؤون دون رادع ودون رقيب أخلاقى عام. الرقابة هناك ليست وظيفة. هى إحساس عام بالحرص على المصلحة العامة نجدها لدى الصغير والكبير، لدى المرأة والرجل على حد سواء.

١٣ - ما يقتطفه الغذامى من خير الدين نعمان بن أبى الثناء فى كتابه «*الإصابة فى منع النساء من الكتابة*» يصور حالة التخلف التى وصلت إليها نظرة الأمة العربية للمرأة - فى فترة سابقة. فمن مرحلة استاذات الحديث فى جوامع بغداد والقاهرة إلى «*الإصابة فى منع النساء من الكتابة*» هوة سحيقة. لذا فإن خير الدين بن أبى الثناء - فى نظرى - مجرد مختل عاطفيًا، وما قدمه لنا يعتبر خطلا وتخريفًا لا يمكن القول به. يقول خير الدين: «أما تعليم النساء القراءة والكتابة فأعوذ بالله، إذ لا أرى شيئًا أضر منه بهن، فإنهن لما كنا مجبولات على الغدر كان حصولهن على هذه الملكة من أعظم وسائل الشر والفساد، وأما الكتابة فأول ما تقدر على تأليف الكلام بها، فإنه يكون رسالة إلى زيد ورقعة إلى عمر، وبيتًا من الشعر إلي عزب وشيئًا آخر إلى رجل آخر، فمثل النساء والكتب والكتابة، كمثل شرير سفيه تهدى إليه سيفًا، أو سكير تعطيه زجاجة خمر فاللبيب من الرجال من ترك زوجته فى حالة من الجهل والعمى فهو أصلح لهن وأنفع»(٤٠).

وكتاب الغذامى يرمى إلى تثوير سلوك المرأة لا تثوير لغتها فقط. وهو يتخذ من تثوير السلوك مقدمة طبيعية لأن تقوم ثورة لغوية أنثوية. وفى ذلك يستشهد بباحثة البادية التى تقول: «إذا أمرنا الرجل أن نحتجب احتجبنا وإذا صاح الآن يطلب سفورنا أسفرنا وإذا أراد تعليمنا تعلمنا، فهل هو حسن النية فى كل ما يطلب منا ولأجلنا، أم هو يريد بنا شرا...؟»(٤١). إن جميع من يرجع إليهم

الغذامى - تقريبًا - شواذ فى نظرتهم إلى الجنس الآخر. وكما أسلفنا فإن نظرة العقاد والمعرى وفرويد آراء مجروحة. وها نحن نرى باحثة البادية وقد أصابها الاكتئاب وانتهى بها الأمر إلى الجنون فماذا عساها أن تقول عن الرجال وقد كان زوجها واحدًا منهم وبسببه جنت وفقدت صوابها. والدليل على ذهاب عقل باحثة البادية أنها تخلط بين ما يقول الرجل وما يقول الشرع. فالحجاب والسفور أمران مصدرهما الفقه الإسلامى وليس الرجل المسلم فقط. وتستمر موجة التثوير هذه عند تتناول حالة مى زيادة التى ينصحها أصدقاؤها بأن تبتعد عن العلم حيث إنه «ضد الأنوثة والجمال»(٤٢). وهذه نصيحة خاطئة ولابد أنها أتت من أحد الشواذ أو المختلين عاطفيًا. وتصل موجة التثوير ذروتها فى حالة هدى بركات التى ترى أن «شخصية الرجل تقدم لها حقلا أكثر اتساعا وتعقيدًا مما تقدمه شخصية المرأة»(٤٣). المطلوب إذن هو تبديل غير كامل للأدوار؛ فالمرأة تصبح رجلا، لكن الرجل يظل رجلا. وتلك هى الفوضى بعينها اجتماعيًا ولغويًا. ويعتبر الغذامى مجلة الكاتب اللندنية بوقًا معبرًا عن «استرجال المرأة وتعميق دور المرأة فى تذكير اللغة»(٤٤). وإن تسترت تلك الدعوة للتثوير تحت شعارات «ألسنة اللغة» أو «الأدب النسائى» أو «الكتابة الإنسانية» إلا أن الغذامى يدرك تمامًا أن كل تلك المحاولات لتثوير لغة الأنثى هى محاولات فاشلة وصبيانية فى معظمها، لذا نراه فى خلاصته للفصل الثانى يقدم زبدة مداخلاته مركزًا على أن اللغة الأنثوية والنص النسوى لن يتأتيا. بمحاولات الاسترجال ولكن من خلال نص إبداعى تصنعه الأنثى يحمل سماتها وبصماته. يقول الغذامى: «إن طريق المرأة إلى موقع لغوى لن يكون إلا عبر المحاولة الواعية نحو تأسيس قيمة إبداعية للأنوثة تضارع الفحولة وتنافسها وتكون عبر كتابة تحمل سمات الأنثوية وتقدمها فى النص اللغوى لا على أنها (استرجال) وإنما بوصفها قيمة إبداعية تجعل (الأنوثة) مصطلحًا إبداعيا مثلما هو مصطلح (الفحولة) »(٤٥).

ولذا نجده يفرح كثيرًا بـ «ألف ليلة وليلة» ويحتفل بها لأنها حققت تصوره فى أن تكون للمرأة لغتها بالوصف الأكاديمى الذى اقتطفناه للتو. وهو يرى أن شهرزاد مثلت تحولا نوعيًا فى الكتابة دون أن تكون هناك ثورة. ويعلن الغذامى انتصار ثورة / تحول شهرزاد بقوله: «ومن ثم صار للمرأة لغة. وقد كانت من قبل

خرساء بكماء تواجه موتـها بصمت واستسلام»[٤٦]. ولقد كانت شـهرزاد انتصاراً لغويًّا أنثويًا بكل المقايسس التى يضعهـا الغذامى، وكذا بمقاييس اللغة التى تختلف عن لغة الرجل (الفحل). إلا أن ذلك الفصل كان واحـداً فى حدوثه وكان وحيداً فى زمانه. ولم يأت بعـد شهرزاد أى انتـصار ثان أو ثالث. ولعلنا لا نثـقل كاهل القارئ بـالقول أن الظرف الذى أوجـد شهرزاد كـان ظرف رقى حضـارى ونضج ثقافى لم يتكرر فى الأرض العربية إلى اليوم. لم يكن الانتصار للغة المرأة وثقافتها فقط - كما ظهرتا على لسان تودد وشهرزاد - ميزة ذلك العصر. لكن الانتصارات كانت تتـرى فى كل مجالات الفكر والثقـافة والفلسفـة والعلوم والآداب والتأليف والترجمة والنشر التى نتمنى أن يعود ولو أقل القليل منها.

ورغم الترابط الشديد لفصول كتاب الغذامى، ورغم وجود الوحدة العضوية لكل فصل على حـدة وللكتاب ككل، إلا أننا نجده يقع فى تناقض مع نفـسه ومع أحكامه التى يكون قد سعد بها وفـرح لتوه. وقد نقول: إن هذا ليس تناقضًا وإنما هو حكم مبعثه عدم الرضـا عن التطور اللغوى الذى يتطلع إليه الغذامى ويطمح. ومثال ذلك ما يلى :

١ - مثلت تودد انتصاراً لغويًا أنثويًّا احتفل به الغذامى حـيث يقول: «وكما أن الحكاية اتخذت شـخصية الجـارية قناعًا ترتديه وتورية تتـوسل بها إلى توظيف فعلهـا المجازى فإنهـا - أيضًا - تتضـمن مرافعـة ثقافيـة من أجل تطهير التـصور الاجتـماعى عن (الجوارى) وهو تصـور سلبى يجعل الجارية جـسداً إمتاعـيًّا خُلِقَ لإمتاع الرجل وصُـمِمَ اجتماعيـا من أجل هذه الغاية»[٤٧]. بعذ ذلك نجـده يصدر حكمًا ختاميًا على تودد وإسهامها اللغوى. وهذا الحكم ينقض جميع ما سبق قوله حولها: «ولم يظهر فى فعـلها كله - على الرغم من الحس الطاغى بالتحدى - أى تحد إبداعى يمكن أن ينسب إلى لغة المرأة وإبداعـاتها، أو يوصف بأنه خروج على الثقافة الذكورية ولغة الفحل»[٤٨]. ويستمـر هذا التناقض أو النقض ليقول أن تودد ظهرت فى الحكاية على أنها «رأسـمال استثمارى لسيـدها. . . وهذا يعنى أن ثقافة المرأة ليست لها ولكنهـا لم تزل لسيدها أى للرجل»[٤٩]. إلا أنه يعود مـرة أخرى إلى حكمه الأول حـول الإسهام اللغوى للجـارية تودد، فيبدى إعجـابه به ورضاه

التام عنه. فبعد مباراة تودد مع لاعب النرد الذى خرج - بعد هزيمته - يرطن بالإفرنجية وتخلى عن العربية، يقول الغذامى معلقًا: «وهذا يمثل استلابًا لأخطر ما فى الفحولة وهو اللغة، حيث أصيبت الرجولة فى الصميم وفقدت لغتها وأصبحت عاجزة، فهى فحولة مخصية، إذ تم استئصال عضوها الأهم وهو سلطان التعبير والاتصال ولسان التحدى»(٥٠).

٢ - وإذا كان الغذامى قد انقلب على تودد وشهرزاد فإنه رغم إعجابه بإنجاز مهرجان القيس اللغوى ينقلب على إنجاز المرأة فى هذا المهرجان أيضًا حيث يقول: «اصطنعت مدينتها وابتكرت حلمها ولكنها عمرت كل ذلك بثقافة الرجل. ولم تبتكر لغتها الخاصة ولم تنتج ثقافتها الخاصة، مما يعنى - عمليا - أن المرأة تعيد إنتاج لغة الرجل، وهى بهذا تقوى حكومة الرجال على الثقافة وعلى المرأة ذاتها»(٥١).

٣ - وإذا كان الغذامى غير راضى عن تجارب النص الأنثوى عند شهرزاد وتودد، وأثبت فشله عند مى زيادة وملك حفنى ناصف، وكذلك فشله فى مهرجان القيس، فإنه يرى أن قصة واحدة لأحلام مستغمانى قد حلت هذه المشكلة العضال وها هو يشيد باكتشافه لهذا الحال الشامل الجامع المانع: «هى اللغة حين تسترد أنوثتها فتحدث فى عالم الرجل نوعًا من الخراب الجميل.. تحتاج اللغة إلى امرأة تناضل من أجل أنوثة النص وأنوثة قلم الكاتبة، لكى ترد اللغة إلى أصلها الأول وتسعى حقا إلى تأنيث المؤنث. وهذه هى رسالة رواية *(ذاكرة الجسد)* وهى وعيها النصوصى الصريح والمعلن»(٥٢). وفى غمرة فرحته بنص أحلام مستغمانى يعلن الغذامى النصر على النص الذكورى ونهاية إمبراطورية الرجل فيقول: «يتهاوى الرجل من علياء فحولته ومن أبوته للغة إلى حضيض الواقع التاريخى الذى فاجأته فبتر يده وكشف له عن أبوة مزورة فأسقط إمبراطوريته اللغوية وحوله إلى رجل من ورق، وأخرجه من اسطورتيه لأن المرأة حينما كتبت عنه فإنما فعلت ذلك لكى تنتهى منه ومن فحولته المزورة»(٥٣). ويختم ذلك البيان المظفر بقوله: «وتسنى للأنثى أن تكون فاعلة فى اللغة وانكتابية بانكتابية»(٥٤). ولست أظن قصة واحدة تفعل كل هذا فى لغة عمرها آلاف السنين. وإذا كان الغذامى قد أثبت يقينًا

أن اللغة العربية ذكورية وأن ذاكرتها - وهذا هو الأهم - هى ذاكرة الفحل/ الرجل فإننا نتعجب أن تقوم قصة واحدة لأحـلام مستغمانى بقلب كل تلك الموازين رأسًا على عقب. وعليه فلو كتبت مستغمانى قصة أخرى بالفرنسية فإنها ستقلب موازين اللغة الفرنسية التى هى ذكورية أيضًا ولو كتبت مـستغمانى بالإنجليزية فهى ستقلب موازين اللغة الإنجليزية. وهكذا دواليك. وليسـمح لى الأستاذ الدكتور الغذامى أن أقول له أنه يقع - بـهذا - فى نفس الخطأ الذى أخذه علـى رواد صالون مى زيادة من أنهم «تملقوا عـقلها وثقافتـها»[٥٥]. فالغـذامى يتملق عقل وثقافـة مستغـمانى ويصل بهـا إلى عنان السماء فـى انتصار لغـوى بسيط لكنه لا يصـل أبدًا إلى حد تثوير اللغة العربية بهذا الشكل.

٤ - ورغم ذلك الفرح المنقطـع النظير بأحلام مـستغمـانى فإنه سرعـان ما ينقلب عليـها بشكل قطعى رغم أنهـا توصلت إلى الحل الذى فشلت فـيه جـميع الكاتبات الأخريات. ويضع مستغمانى فى مكان واحد مع تودد التى لم تتمكن من كـسر طوق الفـحولة/ الرجـولة المفروض على اللـغة. وهذا يمثل انتكاسـة للنص المؤنث وتناقضًا خطيـرًا فى حكم الغذامى على أحلام مستغـمانى. يقول الغذامى: «ولكنها مثل (تودد) حينمـا امتلكت حريتها وخلاصهـا راحت تقرر الخضوع لنداء ذاكرة الجسد وتسلم نفـسها لولى أمرها يفعل بها ما يشاء وتخـتار العبودية والعودة إلى الطاعة والانصياع. وينتهى بذلك النص نهاية مذكرة»[٥٦].

ويتبنى الغـذامى فى تناوله لموضوع المرأة واللغة مـذهبًا نقديًا كـان تعداه إلى مذاهب أخرى فى كتـابات سابقة على هذا الكتاب وهى أكثر حـداثة ومعاصرة. وهو هنا يتبنى النظرية البنيوية وخصوصًـا وجهة نظر ليفى شتراوس التى تُبنى على «منطق المجسدات» حيث «يرمى إلى استقصاء منطق خاص مبسط من الظواهر التى يبدو أنها منفصلة؛ فالتعـارض رابطة مثل التماثل، والتناقض رابطة لأنه يعنى نفس النقيض- فـالجهل والعلم مـرتبطان بالنفى (تناقض)، والأبيض والأسود مـترابطان بالتـقابل (التـضاد) وهـكذا. ومن ثم كان «منطق المجـسـدات» وثيق الصلة بعلم العلامات أو السميوطيقا»[٥٧]. وبذا يعود الغـزامى - نقديا - إلى الستـينيات وإلى فـردينانو دى ســوييـر (١٨٥٧ - ١٩١٣) الذى كـان له أثر بارز عـلى مـدرسـة شتراوس. ومثال ذلك :

١ - عند تناوله للإسهام اللغوى للجارية تودد فإنه يؤطره فى ثنائية ضدية على النحو التالى: «ثقافة جسد فى مقابل ثقافة العقل. . وهى ثقافة جارية فى مقابل ثقافة السيد. . وهى ثقافة كتاب فى مقابل ثقافة الإبداع»(٥٨).

٢ - فى موضع آخر يتناول تودد فى نفس الإطار البنيوى وهو الثنائية الضدية «هو يبيعها وهى تشتريه. هو يرخصها وهى تغليه. هو يفرط بها وهى تتمسك به. هو يطلقها وهى تعود إليه. هو يجهل قدرها وهى تعلى من قدره»(٥٩).

٣ - وتتكرر نفس الثنائية عند تناوله لمهرجان القيس فيقول: «تبدع المرأة نفسها كرجل وتكتب المرأة ذاتها كرجل وتخترع لغتها ولكن حسب معجم الذكور»(٦٠). وأخرى فى الصفحة التالية حيث يقول: «وهنا يتأسس صراع ما بين خيال المرأة وحلمها من جهة وما بين الحقيقة والواقع من جهة ثانية ونتيجته هى أن ظهور الرجل يعنى إلغاء المرأة»(٦١).

٤ - يتم توظيف نفس الثنائية عند تناوله للغة أحلام مستغمانى فيقول: «إنها لغة بوجهين، دال ومدلول، محكى ومكتوب، شعرى وسردى، وهى أحلام المؤلفة وأحلام البطلة. هى المحرم والمقدس»(٦٢). ويستطرد فى نفس الثنائية فى تناوله لإنجاز مستغمانى حيث يقول: «تدخل فى لعبة لا يعلم الرجل فيها من القط ومن الفأر - وتلعب أشرس أنواع السخرية والمفارقة حين تجعل الفحل يشتمها حينًا ويتمسكن إليها حينًا ويكرهها حينًا ويحبها حينًا. يكون أبًا حينًا ومزورًا حينًا. يكون شهيدًا وخائنًا حيوانًا وإنسانًا طاهرًا ومدنسًا»(٦٣).

وكتاب *«المرأة واللغة»* لا يخصص فصلا للخاتمة أو الخلاصة إلا أن كل فصل له خاتمته/ خلاصته التى تأتى فى نهاية ذلك الفصل. وإلى ذلك فإن الكتاب يخلص إلى أن مؤلفه يائس من تثوير اللغة ويؤكد على سيادة الفحل الجاهلى حتى فى أيامنا هذه(٦٤). ويتكرر نفس اليأس من مسعى التثوير لأن ذلك يستدعى تأنيث الذاكرة اللغوية وهذا يتطلب آلافًا من السنين فيها الكثير من الجهد اللغوى الدؤوب حتى يتحقق ذلك(٦٥). وهو في تناوله لتجربة منيرة الغدير يخلص إلى استحالة تأنيث الذاكرة رغم تفجيرها(٦).

وكما قلنا فى مقدمة هذه الدراسة، فإن *«المرأة واللغة»* محاولة جادة للبحث عن نص أنثوى يجب أن تستمر. ولا يجب أن يكون يأس الغذامى - ظاهريًا - هنا أو هناك باعثًا على القنوط أو التقاعس عن البحث. وإذا كان الغذامى ينهى دراسته بأمل أن يستمر فى البحث عن النص الأنثوى فى الشعر، فإن هذا التوجه وجد صداه فى اللغة الإنجليزية. فقد جمعت سيرا ميلز فى كتابها *«اللغة والمؤنث»* (١٩٩٥) أعمال مؤتمر خصص أعماله لمناقشة اللغة والمؤنث/ اللغة والمرأة . وضم فى جنباته خمسة عشر ورقة بحث تدور كلها حول سمات اللغة الأنثوية فى النصوص الإنجليزية(٦٧). ولا دخل لها بإنتاج الرجل الأدبى. وإذا كانت «ألف ليلة وليلة» مجهولة المؤلف فإن جميع أوراق سيراميلز تتناول نصوصًا كتبتها نساء. ولذا فإن الغذامى فى كتاب *«المرأة واللغة»* يعتبر عالميا فى تناوله لهذا الموضوع. ذلك أنه يتجاوب مع قضايا على درجة كبيرة من الحيوية خارج حدود العربية. وهذا أمر متوقع من باحث وكاتب مبدع مثل الأستاذ الدكتور عبد الله الغذامى .

* * *

## هوامش :

١ - بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع .

٢ - د. حسن حنفى *«مقدمة فى علم الاستغراب»* ، ص ٢٤ .

٣ - السابق ، ص ٣٣ .

٤ - الدار البيضاء / بيروت : المركز الثقافى العربى .

٥ - فى هذا الصدد يمكن الرجوع إلى كتابين أساسيين فى كتابة البحث والأوراق العلمية ، وهما :

- Joseph Gebaldi and Walter S. Achtert , ***MLA Handbook for Writers of Research Papers , Theses , and Dissertations*** (New York : Modern Language Assiciation , 1980).
- Cleanth Brooks and Robert Penn Warren Warren , ***Modern Rhetoric***, 4 th edn . New York : Harcourt brace Jovanovich , Inc. 1979 .

٦ - د. عبد الله الغزامى ، *«المرأة واللغة»* ، ص ١٩٧ .

٧ - السابق ، ص ١٩٤ .

٨ - السابق ، ص ٢٠٢ .

٩ - السابق ، ص ٢٠٣ .

١٠ - السابق ، ص ٢٤ .

11 - George Eliot, ***Adam Bede*** ( Penguin Books , 1980 ) .

١٢ - د. عبد الله الغزامى، *«المرأة واللغة»* ، ص ١٢٤ .

١٣ - السابق ، ص ١٢١ .

١٤ - وهو مهرجان كان نساء مكة يقمنه عند خروج الرجال إلى الحج يوم التروية. تلبس فيه كل واحدة ملابس رجل معين: حارس، شرطى، خباز، . . . وكأنهن فى حفل تنكرى، ويخرجن إلى الحوارى حيث تخلو من الرجال - (الغذامى : ١١٥ - ١١٦) .

١٥ - الغذامى، السابق، ص ص ١١٥ - ١٢١ .

١٦ - السابق ، ص ١٢١ .

١٧ - السابق ، ص ١٧٠ .

18 - G. Blakemore Evans , ed., ***The Riverside Shakespeare : Antony and Cleopatra 1. Iv, 2. I-V*** ( Boston : Houghton Mifflin Compaany, 1974 ) , pp. 1352 - 1360 .

٢٠ - السابق ، ص ١٤٩ .



٢١ - السابق ، ص ١٥٥ .
٢٢ - السابق ، ص ٢١ .
٢٣ - محمد الغزالى ، ***«تراثنا الفكرى فى ميزان الشرع والعقل»*** ( القاهرة : دار الشروق، ط١ ، ١٩٩١ ) ، ص ص ١٥٩ - ١٦٠ .
٢٤ - السابق ، ص ص ١٥٨ - ١٦٨ .
٢٥ - د. عبد الله الغذامى، ***«المرأة واللغة»*** ، ص ٢٢ .
٢٦ - السابق ، نفس الصحفة .
٢٧ - السابق ، ص ٢٩ .
٢٨ - السابق ، نفس الصفحة .
٢٩ - السابق ، ص ٣٠ .
٣٠ - السابق ، ص ٣٤ .
٣١ - السابق ، ص ١٢٥ .
٣٢ - السابق ، ص ٣٦ .
٣٣ - السابق ، ص ٣٧ .
٣٤ - السابق ، ص ٤٠ .
٣٥ - السابق ، ص ٤٢ .
٣٦ - السابق ، ص ص ١٣٣ - ١٣٤ .
٣٧ - عدد ٤٣٥ ، فبراير ١٩٩٥ .
٣٨ - د. عبد الله الغذامى، ***«المرأة واللغة»*** ، ص ١٥٥ .
39 - George Sampson , ***The Concise Cambridge History of English Literature*** (Cambridge University Press, 3 rd edn, 1975) , p. 875 .
٤٠ - د. عبد الله الغذامى ، ***«المرأة واللغة»***، ص ص ١١١ - ١١٢ .
٤١ - السابق ، ص ٤٥ .
٤٢ - السابق ، ص ٤٧ .
٤٤ - السابق ، ص ٥٠ .
٤٥ - السابق ، ص ٥٥ .
٤٦ - السابق ، ص ٧١ .
٤٧ - السابق ، ص ١٠٠ .
٤٨ - السابق ، ص ١٠٤ .
٤٩ - السابق ، ص ١٠٥ .

٥٠ - السابق ، ص ١٠٩ .

٥١ - السابق ، ص ١٢٤ .

٥٢ - السابق ، ص ١٨٣ .

٥٣ - السابق ، ص ١٩٠ .

٥٤ - السابق ، ص ١٩١ .

٥٥ - السابق ، ص ١٥٥ .

٥٦ - السابق ، ص ٢٠٦ .

٥٧ - د. محمد عنانى *«المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزى عربى»* (القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، سلسلة أدبيات، ١٩٩٦) ، ص ١٠٢ .

٥٨ - د. عبد الله الغذامى ، *«المرأة واللغة»* ، ص ٩٥ .

٥٩ - السابق ، ص ١٠٨ .

٦٠ - السابق ، ص ١٢١ .

٦١ - السابق ، ص ١٢٢ .

٦٢ - السابق ، ص ١٩٦ .

٦٣ - السابق ، ص ١٩٩ .

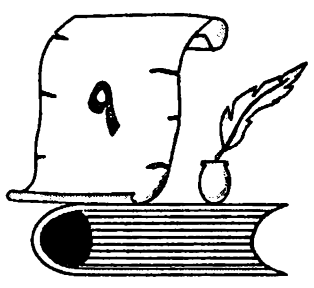
٦٤ - السابق ، ص ٢٠٣ .

٦٥ - السابق ، ص ٢٠٧ .

٦٦ - السابق ، ص ٢٢١ .

67 - Sara Mills, ed. , *Language and Gender : Interdisciplinary Perspectives* (penguin, 1995) .

ترجمت عنوان الكتاب « اللغة والمؤنث» مع علمى أن كلمة Gender تعنى الجنسين المذكر والمؤنث، إلا أن جميع الأوراق التى فى هذا الكتاب تدور حول المرأة الكاتبة، أى الكتابة المؤنثة، لذا وجدت أن ترجمة عنوان الكتاب «اللغة والمؤنث» أوفق من «اللغة والجنس» وفى العنوان الأخير الكثير من ظلال المعانى التى تثير شكوك البعض فيما نحن بصدده.




# الدراسة التاسعة

# توظيف الأسطورة فى شعر السياب

ولد بدر شاكر السيّاب عام ١٩٢٦ بالعراق، وعاش حياة غير سعيدة فى البصرة. «وقد ماتت أمه وتزوج أبوه، فحرم لذة حنان الأم وعطف الوالد الذى انشغل بالزوجة الجديدة»[١]. لم يكن وسيمًا ولم يشعر بحب الفتيات له. وحينما أحب واحدة تزوجت بغيره. وتغزل بالشاعرة لَمِيعةَ عباس تحت اسم وفيقة - المحبوبة الثانية التى ماتت. واستخدم اسم إقبال فى إشارة إلى محبوبته الثالثة التى لم يتزوجها. ويرى الدكتور يوسف عز الدين أن شعور السياب بالنقص كان مما دفعه إلى الإكثار من النظم بالأسلوب الجديد فى الشعر، وهذا مما دعاه إلى الفوز بالريادة فى هذا الفن[٢]. توفى بدر شاكر السياب عام ١٩٦٤ . وإبان حياته ظهرت له الدواوين التالية: ***«أزهار ذابلة»*** (١٩٤٧)، ***«أساطير»*** (١٩٥٠)، ***«حفار القبور»*** و***«فجر السلام»*** (١٩٥٢)، ***«الأسلحة والأطفال»*** و ***«المومس العمياء»*** (١٩٥٤)، ***«أنشودة المطر»*** و ***«المعبد الغريق»*** (١٩٦٠)، ***«منزل الأقنان»*** (١٩٦٣) و ***«شناشيل ابنة الجلبى»*** (قبل وفاته بأيام قلائل عام ١٩٦٤). وبعد رحيله ظهرت له الدواوين التالية: ***«إقبال»*** و ***«إقبال وشناشيل ابنة الجلبى»*** (١٩٦٥)، ***«قيثارة الريح»*** (١٩٧١)، ***«أعاصير»*** (١٩٧٢)، «الهدايا» و ***«البواكير»*** (١٩٧٤)، ثم ***«أزهار ذابلة وقصائد مجهولة»*** (١٩٨١) نشرها وحررها حسن توفيق[٣].

نتوقف فى دراستنا اليوم لبدر شاكر السياب أمام خمس من قصائده التى تمثل جانبًا من فكر الشاعر والتى نحاول من خلالها الإجابة عن أسئلة تدور كلها حول الأسطورة فى شعر السياب: ما هو الشكل المستخدم للأسطورة فى شعر السياب؟ ما دواعى استخدام الأسطورة فى شعر السياب؟ ثم إلى أى مدى نجح السياب فى توظيف الأسطورة فى شعره؟ وقد تأتى الإجابة عن هذه الأسئلة غير مرتبة، وذلك أن إيجاد فواصل كهذه بين الشكل والاستخدام ومدى النجاح مجرد خطوط عريضة نسير عليها كى لا نتيه عند تناول الأسطورة فى القصائد موضوع الدراسة.

يناقش الدكتور إحسان عباس موضوع الزمن فى شعر السياب فيقول: «. . .عاش طول حياته يحلم بالطفولة والعودة إلى الأم ويجد فى الماضى عزاء عن الحاضر، بل هو يزخرف الماضى لأن فى ذلك التمويه تعويضًا عن قسوة الحاضر، ولهذا كان موقف السياب من الزمن - ومن ثم الموت - مختلفًا عن ذلك الذى اتبعه خليل [حاوى][٤]. وبسبب تعرض السياب لتحولات مختلفة فى نظرته الفكرية نجد لديه مواقف مختلفة، فهو فى قصائده التى أسميتها «الكهفيات» يقترب من خليل فى تصور نفسه ميتًا يُبْعَثُ رامزًا بذلك إلى بعث الأمة العربية، وذلك هو ما غلب عليه فى عهد اتجاهه القومى. . . وهذا البعث يتنلغل فى ثنايا قصائدة التى قالها وهو يشهد - مقاومًا - حركة المد الشيوعى فى العراق، فقد اعتمد فيها اللجوء إلى أسطورة أدونيس وعشتار، وكان يستمد من الأسطورتين وأمثالهما شعوره بأن الخصب لابد أن يخْلُفَ الجدب، وأن التضحيات لن تذهب سدى. ولكن للسياب إذا شئنا الإيجاز - موقفين آخرين من قضية الموت والزمن - أحدهما ينتمى إلى نظرته للدمار الكلى الذى قد يعم العالم بسبب القنبلة الذرية. . . والثانى هو فى مواجهة موته الذاتى يطل عليه، من خلال المرض المزمن، وفى هذا الموقف اليائس يصبح الإنسان مترددًا بين العودة إلى الطفولة والأم والقرية، ليحس بالنجاة المؤقتة من مخلب الموت، وبين استدعاء الموت نفسه لأنه - فيما يبدو - أهون من مكابدة المرض»[٥]. فالطفولة و «العودة إلى الأم» صورة من صور الماضى تتكرر فى صورة «الطفولة والأم والقرية». والصورتان تجدان فى أسطورتى أدونيس وعشتار، وكما سنرى فى بابل نفسها مهربًا من قسوة الحاضر. هذا الهروب فى جانب منه يعبر عن عجز الشاعر في تغيير أى شيء مما حوله ؛ يستوى فى ذلك ما هو عام كالأوضاع السياسية والاقتصادية أو ما هو خاص كحالته المرضية وفقره وسوء حظه. لذا يظهر السياب غريبًا عما وعمن يحيط به. والغربة التى يعيشها الشاعر متعددة الجوانب. فصورة الاغتراب عنده قد تكون بمعنى الموضوعية، أو بمعنى انعدام القدرة والسلطة، بمعنى انعدام المغزى، أو فى تلاشى المعايير أو الاغتراب عن التراث[٦].

ويستشعر السياب علاقة قوية بين اغتراب الشاعر وقضية الالتزام في الشعر وكأنه يحاول أن يبرر غربته الشعرية. وقد اعلن ذلك فى مؤتمر قضايا الأدب

العربي بروما في تشرين الثاني ١٩٦١ حيث قال: «ولا أغالي إذا قلت أن نهاية الالتزام الحق في الشعر العربي ستكون حين ينتهي هؤلاء الشعراء منه. أما من هو المسئول عما أصابهم أهي مجتمعاتهم، أم حكوماتهم أم الأوساط الأدبية المختلفة فذلك ما نتركه للمؤرخين الذين سيكون لديهم الكثير مما يقولون»(٧). وفي اعتقادي أن تلك العوامل الثلاثة: المجتمع، الحكومة، والوسط الأدبي هي التي أسهمت في اغتراب شعر السياب. فأشكال الاغتراب الشعري عند السياب نبعت من عوامل ذاتية كقبح وجهه وتقلبه في الرأي وفشله في الحب. ومن عوامل موضوعية «وهذه لا دخل للسياب في تأثيرها عليه وزيادته لحساسيته وتقلباته الكثيرة، وركضه... المتواصل وراء المجهول الذي لم يمسكه يومًا من الأيام»(٨). ولقد عولج موضوع الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب في كتاب كامل - هو في الأصل رسالة ماجستير - للأستاذ أحمد عودة الشقيرات. تحدث فيه عن تاريخ الاغتراب في الشعر العربي، إلى أن وصل إلى الاغتراب في الشعر العربي الحديث. ثم درس بالتفصيل أسباب ودوافع الاغتراب في شعر السياب. ولست أظن السياب وحده مغتربًا في شعره. فإذا طبقنا نفس المعايير التي يطرحها الشقيرات لتحقق الاغتراب شعريًا لكان معظم شعرائنا في العصر الحديث مغتربين. ويرى الشقيرات أن الاغتراب لدى السياب أخذ الأشكال التي أشرنا إليها منذ قليل: الموضوعية، انعدام القدرة، والسلطة، انعدام المغزى، تلاشي المعايير أو الاغتراب عن الذات. ولا يختلف كثيرون في أن تي. إس. إليوت (١٨٢٢ - ١٩٦٤) صاحب «*الأرض اليباب*» (١٩١٩ - ١٩٢٢) كان له عظيم الأثر في شعرائنا في القرن العشرين. وبتطبيق معايير الاغتراب - التي وصفناها - يمكن القول أن إليوت هو شيخ المغتربين في الشعر الحديث.

كان السياب «ينظر إلى الآخرين كشيء مستقل عن نفسه بصرف النظر عن العلاقة التي تربطه بهم»(٩). وكان السياب عاجزًا عن تغيير «كل ما هو فاسد للوصول إلى الأفضل»(١٠)، وكذلك عاجزًا «عن تخطي الألم ومواجهة الموقف الحاسم بعد مرضه الطويل، مواجهة ثابتة أو محاولة تحقيق الحلم بالانطلاق على قدمين كالأسوياء»(١١). كل ذلك جعل منه «إنسانًا عاجزًا يصرخ مرة ويستسلم أخرى وكأنه البحر يهيج ثم يهدأ ليعود إلى الهيجان من جديد... وحين تطلع

السياب إلى الحب افتقده كما افتقد آماله وشعاراته السياسية التى ذهبت أدراج الرياح، بعد مذابح كركوك والموصل، وحين تطلع إلى الشفاء والسير على قدميه، حين يعود من لندن وباريس إلى العراق، لم يتحقق له ذلك فانعدم مغزى الحياة فى نظره، مما يفسر لنا عودته إلى اجترار الماضى الجميل الذى يمثل بالنسبة إليه الريف ببساطته وطيبة أهله... يوم أن دخل السياب بغداد لأول مرة يطلب العلم فى دار المعلمين العالية، صدمته بعماراتها العالية وأضوائها التى تعشى النظر وصعوبة الحياة فيها كمدينة عصرية، فوجد نفسه غريبًا حتى عن نفسه. كل شخص مرتبط بالآخرين ارتباطًا مصلحيًا لاهوادة فيه وبالتالى رأى الشاعر مُثُلَه الريفية وأحلامه المجنحة كأحلامه التى تركها وراءه فى الريف البسيط غير المعقد كبغداد، في بويب والمحار والنخيل والظلال والغروب والراعيات من هنا جاءت نقمته على المدينة التى صعقته»[١٢]. لذا نرى صورة المدينة عند السياب تتبلور فى أنها «الظالمة القاهرة مجهضة الحب، ميتمة الأطفال، صانعة الدعارة، خائنة الله ، ...»[١٣]. أما القرية التى اتخذ من جيكور مثلا ورمزًا لها فهى «تشير إلى الطفولة البريئة وإلى الصبا والفتوة، وإلى الناس البسطاء وإلى الفلاحين الشجعان والكرماء، وإلى الأخلاق والمثل العربية، بل وحتى إلى جمال الطبيعة، ...»[١٤].

ولقد وجد السياب في شعر الشاعرة والناقدة الإنجليزية ديم إديث سيتويل Dame Edith Sitwell (١٨٨٧ - ١٩٦٤) متنفسًا للكبت الذي عاناه طويلا من الحرمان الجنسى والظمأ الروحى. «قلدها بدر تقليدًا ملك عليه لبه. واستولى على مشاعره وجوارحه، ووجد فى شعرها تعبيرًا عن رغبات نفسه العطشى، ومشاعره فى الترجمة والاقتباس والتضمين والاستفادة من شعر الشاعرة.. وكان من جراء هذا الانغماس والإعجاب أن تسربت إلى شعره الرموز المسيحية والأساطير التوراتية كالصلب والقتل والتعذيب والآلام والمخلّص» ويضيف الدكتور عز الدين إسماعيل «ولا أقر المجددين، بأن هذه الإشارات هى رموز اتخذها بدر ليشير إلى مشكلات عامة لأن هؤلاء لم يقرأوا شعر الشاعرة ولم يعرفوا مقدار الالتصاق الكبير بها والتقليد الواضح الذى انغمر فيه وظهر فى شعره»[١٥]. وقد وضع الأستاذ الدكتور نذير العظمة كتابًا كاملا عنوانه «*بدر شاكر السياب وإديث سيتويل*»[١٦]. وفيه دراسة وافية حول تأثير تلك الشاعرة فى شعر السياب .

ويرى جليل كمال الدين أن الأسطورة إحدى وسائل التقاء السياب بالإنسان، كما أن صور ذلك الالتقاء تتخذ ثلاثة أشكال هى «الثورة على العقم، طلب الخصب والمطر. الثورة على الحرب، التغنى بالسلام ونزع السلاح. تصوير المأساة الإنسانية كما يراها، بنفس ملحمى»(١٧). وينتهى جليل كمال الدين إلى أن السياب هو شاعر المأساة الإنسانية «سواء أخذنا بتهويلات الشاعر ودعاواه، في مختلف فتراته وسنى مراحله، أم لم نأخذ... إلا أن هذه المأساة تبدو منفتحة متفتحة فيما تتجلى فى أحيان أخرى معتمة، منغلقة مغلقة»(١٨). ولا نستغرب أن يكون وقوع السياب أسيرًا للأسطورة مسئولا عن هذه العتمة والانغلاق فى بعض من قصائده. فالأسطورة تكاد تكون فرعًا مستقلا بذاته فى الدراسات الأدبية. ولا يسهل على القارئ العادى فهمها والإلمام بجوانبها المتعددة. وإذا كان آى. أيه. ريتشاردز قد سمى «الأرض اليباب» «مشكلة رياضية» ومن ثم قُدِمتْ «الأرض اليباب» فى جميع طبعاتها وبها الهوامش الشارحة والموضحة للرموز والأساطير التى استخدمها إليوت، لذا فمن السهل أن يشيح بعض القراء العرب بوجوههم عن بعض القصائد التى ترد فيها الأساطير وذلك - فى رأيى - راجع إلى سببين. أولهما: ارتباط الأسطورة فى بعض الأماكن، بالوثنية ومعلوم أن القارئ المسلم الذى يمثل غالبية جمهور المتلقى العربى، لا يريد أن يقرأ ما فيه وثنية من قريب أو بعيد. ثانيهما: أن الأسطورة فى ذهن الشاعر وفى قصيدته قد تعنى شيئًا ثم يتلقاها القارئ بمعنى ومفهوم آخرين. ومن هنا تضيع الرسالة التى يجب أن تنقلها القصيدة إلى القارئ. لذا فإن الأسطورة المغلقة قد دفنت السياب «شكلا ومضمونًا، وقد كان يريدها مسعفة. فإذا هى به، فى همس استطراده وفى أزمته القيمية، تبتلعه تمامًا»(١٩). إلا أن توظيفه للرموز المسيحية يلقى بعض القبول وذلك لمعرفة القارئ المسلم بالكثير من تلك الرموز ومدلولاتها. «وربما أحس القارئ لشعر صاحبنا أن لغته يدق فهمها... وقد تلبس ثوبًا من الغموض يؤدى بها إلى الرمز والإيماء، وعلة ذلك أنه يعمد إلى الأساطير القديمة بشخوصها وأعلامها فيستحضرها وينطقها ما يريد أن يقول فتأتى على ما ذكرنا لدى كثير من القراء. وهذه الأساطير تزخر بآلهة الإغريق وأبطالهم، ولا ينسى الأساطير الشرقية فيقبس منها ما يناسبه مشيرًا إلى آلهة البابليين والآشوريين وغيرهم من الأمم القديمة وقد يخيل إليك وأنت تقرأ

مجموعته «*أنشودة المطر*» أن صاحبها مسيحى ذلك أن شعره قد ذخر بالإشارات المسيحية وربما حفلت كل قصيدة من قصائده بشىء من هذه الإشارات - فلفظ المسيح يكاد يحضر فى كل قصائده، ومثل ذلك لفظ الصليب، وقد نجد المسيح والصليب والمسيح المصلوب يتردد مرات فى القصيدة الواحدة »[٢٠].

ويذهب جليل كمال الدين إلى ما ذهب إليه الدكتور إبراهيم السامرائى، بل إنه يعيب على السياب اعتماده على سيتويل. ويتخيل المرء أن السياب لم يكتب إلا ما ورد عند سيتويل وكأنه نسخة مقلدة لها. يقول جليل كمال الدين: «وإديث سيتويل الشاعرة الإنجليزية الحديثة، آذته أيضًا. ومع أنه يصرح أكثر من مرة أنه متأثر بها، وسائر على نهجها، إلا أن هذا لا يشفع للشاعر الحديث، السياب تضييع نفسه، فى الحماس الشاعرى والركض وراء معطيات سيتويل، على إنسانية بعضها، فيما يستطيع هو. . وقد استطاع فعلا - استقطار حياتنا العربية الماضية والحاضرة، رموزًا وأساطيرًا وحكايا، ومضمونًا واقتباسًا»[٢١].

وأجد كلام السامرائى وكمال الدين منافيًا لبعض ما تحويه القصائد التى ندرسها اليوم. فصحيح أن عشتار وأدونيس تخللا نسيج القصيدة عند السياب. وإذا كان جليل كمال الدين يعيب على السياب عدم اعتماده على الحياة العربية «الماضية والحاضرة رموزًا وأساطيرًا، وحكايا، ومضمونًا واقتباسًا» بدلا من اعتمادة علي سيتويل، فما قوله فى «*أنشودة المطر*» القصيدة؟ فهذه القصيدة تستلهم الماضى العربى وتستقطره فعلا فى وصف الحاضر: الحل العربى فى منطقة الخليج. فكل ما فيها شرقى عربى لا توجد فيه إشارة إلى المسيحية أو الأسطورة الإغريقية.

أصبح بالخليج : «يا خليج
يا واهب اللؤلؤ والمحار ، والرّدى ! »
فيرجع الصدى
كأنه النشيجْ :
« يا خليج
« يا واهب المحار والردى . . »

« أنشودة المطر »

نقف هنا أمام توظيف الواقع السياسى لتلك المنطقة الحساسة من عالمنا،ألا وهى منطقة الخليج. الخليج العربى منطقة أطماع استعمارية أيام كان فيها اللؤلؤ وإلى أن أصبحت تنتج وتصدر البترول. وقد استحضر السياب ذلك الواقع حين سطر قصيدته «أنشودة المطر». فالخليج عنده واهب اللؤلؤ، وهو مصدر الثروة فى الماضى. ولابد أنه قد عرف أن الأطماع فى اللؤلؤ استبدلت بالأطماع فى البترول. ولو أمد الله فى عمره لشهد حربين طاحنتين بسبب بترول الخليج. والخليج هو «واهب المحار» أيضًا . والمحار لا يكون إلا فى أعماق الخليج، ومن ثم فالوصول إليه يحتاج جهدًا وعناء إلى جانب الكثير من الخبرة. وأيضًا فالخليج هو واهب «الردى». وهذه إشارة واضحة إلى أن هذه منطقة حروب وصراعات وأطماع. وبذا تعتبر قصيدته نبوءة سياسية للمنطقة .

ويستلهم الشاعر قصة ثمود :

أكاد أسمع العراق يذخر الرّعودْ
ويخزن البروق فى السهول والجبال ،
حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود
فى الواد من أثر .

« أنشودة المطر »

وهو يستلهم الهم العربى فى قصيدتى «مدينة السندباد» و «مدينة بلا مطر». ويوظفه أحسن توظيف فى بناء قصيدته :

أهذه مدينتى ؟ جريحة القباب
فيها يهوذا أحمر الثياب
يسلط الكلاب
على مهود إخوتى الصغار . . . والبيوت ،
تأكل من لحومهم .

« مدينة السندباد »

الإشارة إلى يهـوذا هنا إشارة موفـقة. فيـهوذا الإسخـريوطى خائن للسـيد المسيح عليه السلام. فقد «انصرف السيد المسيح مع تلاميذه إلى المكان الذى يجتمع فيه هو وأصحابه وكان من ضمن تلامذته رجل خائن يدعى (يهوذا الإسخريوطى) وهو أحد الحواريين المنافـقين الذين أشار إليهم المسيح بقـوله السابق: (إن بعضكم ممن يأكل ويشرب معى يسـلمنى)، كان هذا الرجل يعرف الموضع الذى اختبـأ فيه المسيح، فلما رأى الشّرط يطلبون المسيح ليـقتلوه دلهم على مكانه مقابل دريهمات معـدودة جعلوها له، وكـانت ثلاثين درهمًا، فلمـا دخلوا المكان الذى فيـه المسيح ألقى الله شبهه على ذلك الخائن (يهوذا الإسـخريوطى) فأخذوه وهم يظنونه عيسى عليه السـلام فقتلوه وصلـبوه، ورفع الله سيـدنا عيسى عليـه السلام»[٢٢]. وتلك الخيـانة التاريخية تمتـد إلى أحفاد يهـوذا الإسخريوطى فى «مـدينة السندباد» حيث الإشارة إلى احتلال فلسطين، التى فى نظره مدينة «جريحـة القباب» يحتلها «يهوذا أحمر الثياب» لكثرة سفك الدم والقتل.

ولست أظن الشاعر بعُدَ كثيراً عن الواقع الذى عاشه عند كتابة هذه القصيدة فى أوائل الستـينيـات. وليست أبالغ إذا قلت أنـه يقرأ واقع الأراضى الفلسطينـية المحتلة التى نُكِلَ بأحـيائها أشد تنكيل أمـام كاميرات تلفزيونـات وصحف العالم. وليس أكل لحوم اللـبنانيين آخر وجبـة ليهوذا. لذا أجـدنى لا أقبل مـا يذهب إليه جليل كما الدين من أن «مدينة السندباد» هى «اجـترار لردته - أى السياب - على التزاماته الأولى، وتهويل وتضخيم لرؤاه الزائفة»[٢٣]. قد يصح قول جـليل كمال الدين أن السياب يتبـرأ من الشيوعية والتزاماته القومـية، لكن كيف يكون الحديث عن احتلال فلسطين تهويلا وتضخيمًا لرؤى زائفة.

ويستلهم السياب ما فعله التتار فى منطقتنا فى « مدينة السندباد » :

أهذه مدينتى ؟ خناجر التتر
تُغْمَدُ فوق بابها ، وتلهث الفلاة
حول دروبها ولا يزورها القمر ؟

« مدينة السندباد »

ولنلاحظ هنا معرض الأصوات فى هذه الأبيات الثلاثة : «خناجر التتر تغمد» و «تلهث الفلاة حولها» . ويتكرر نفس المعروض فى مكان آخر ترد فيه أسطورة بابل دون تكلف أو صنعة :

وأبرقت السماء كأن زنبقة من النار
تفتح فوق بابل نفسها . وأضاء وادينا ،
وغلغل فى قرارة أرضنا وهج فعرّاها
بكل جذورها وجذورها بكل موتاها .
وسحّ - وراء ما دفعته بابل حول حمّاها

« مدينة بالأمطر »

برق السماء، وزنبقة النار تتفتح، تغلغل الوهج فى الأرض، والسّح وما يمليه من بذل الجهد والعرق يستمر في صورة أخرى لا تقل روعة:

على هبة من الغيمة ،
على رعشات ماء ، قطرة همست بها نسَمهْ
لنعلم أن بابل سوف تُغسَلُ من خطاياها !

« مدينة بالأمطر »

نستمر مع الأسطورة البابلية وهذا المعرض الصوتى الرائع لهبة الغيم ورعشات الماء والهمس بين القطرة والنسمة يوظفها الشاعر أحسن توظيف لإحياء بابل وبعث الأمة من رقادها الذى طال وتقادم. إلا أن الشاعر لا يحتمل الأسطورة البابلية لذا فهو ينتقل إلى أسطورة العرب ويأخذ منها ما قد يوقظ شعبه :

بطئ موتنا المنسل بين النور والظلمة ،
له الويلات من أسد نكابد شدقه الأدرد !
أنارُ البرقِ من عينيه أم من شعلةِ المعبدْ ؟

« مدينة بلا مطر »

بطء الموت ينسل بين النور والظلمة صورة تتوافق جميع أطرافها: البطء، الانسلال، ما بين النور والظلمة. لكن هذه الصورة تهتز وتزلزل بما يليها: الأسد الأدرد الذى يكشف عن أسنانه وأنيابه ولا يسلم من هوله وويله كل متقاعس. هذا الأسد المريع من صميم التراث العربى. وقد عرفت العرب أسماء عدة للأسد ومنها: «أسامة، الحرث، القَسْوَر، والغضنفر، وحيدرة، والليث، والضرغام، ومن كناه: أبو الأبطال، وأبو الشبل، وأبو العباس»[٢٤]. إلا أن تلك الزلزلة لا تدوم طويلا حين تنكسر صورة بريق عينى الأسد «أنار البرق من عينيه أم من شعلة المعبد؟» هذا الانكسار آت من الحيرة حول مصدر «نار البرق» التى فى عينى الأسد. فمعلوم أن عيون الأسد تضىء ليلا، وبالتالى فإن إضافة «أم من شعلة المعبد؟» استفهام أضعف هذه الأسطورة المتأججة.

ولقد تفرد السياب فى عموم شعره بتوظيف الصوت وضبطه وهذا مما يعطى قصائده تميزًا فريدًا من نوعه، كالأسد الأدرد التى مرت بنا للتو. ويتناول الدكتور إبراهيم السامرائى الصوت وضبطه فى شعر السياب فيقول: «ولعل أهم ما يتسم به شعر السياب توفره على إدراك الصوت وضبطه، وحشره فى مادة لغوية تحفز فيه القوة الإيحائية، وهو يستشعر الأصوات المختلفة لعناصر الطبيعة فيفرغها بتشكيلات من الحروف الموحية بحرسها واجتماعها فى هيئة مخصوصة ولا يعبأ أن تكون تلك الكلمة مما لا تعرفه كتب اللغة، وربما أخذ الكلمة التى دلت على صوت مخصوص فى المألوف المعروف فى العربية، وأطلقها على صوت آخر اهتدى إليه بما يحس من دقائق الصوت. وقد تعجب إذا قلت أنه جمع من هذه الطاقة الصوتية مادة لا نجدها عند شاعر من شعراء العربية الآخرين، وأنا لا أغلو فى دعواى هذه فأنت لا تدرى أن السياب لا يقتصر على ما يحسه عامة الناس من صنوف الأصوات، فهو يحرك الجوامد وكأنها تنطق بأشياء ، . . . »[٢٥].

وإضافة إلى استلهام التراث والتاريخ فى معالجة قضايا قصيدته فإنه يستلهم الرصيد الشعبى بما يحوى من معتقدات فى الأولياء الصالحين :

سيدنا جفانا . آه يا قبر

أما فى قاعك الطينى من جرة ؟

• • •

حدائقه الصغيرة أمس جعنا فافترشناها :

سرقنا من بيوت النمل ، من أجرانها ، دخنًا وشوفانًا

وأوشابًا زرعناها

فوفينا - وما وّفى لنا - بنذره !

« مدينة السندباد »

تكشف لنا هذه الأبيات عن حسن ظن من الناس البسطاء الذين يعتقدون فى بركات أوليائهم . وهى تكشف أيضًا جواب الأولياء على هؤلاء الطيبين والتى تتضح فى أنهم لم يوفوا بالنذر. ولا أظن الصورة هنا لأولياء صالحين وبعض الدراويش من البسطاء فقط. إنها صورة الشعب الذى أولى قادته كامل ثقته فلم يكافأ إلا بالجحود والتنكيل والبطش وسوء المصير والمنقلب. إلى ذلك، يضاف اليأس والإحباط إلى جانب التشرد والاغتراب الجسدى بالترحال، والاغتراب النفسى باللجوء إلى الأسطورة. وتتعمق هذه الصورة أكثر فأكثر :

ولكن مرت الأعوام كثرًا ما حسبناها ،

بلا مطر . . ولو قطرة

ولا زهر . . ولا زهرة

بلا ثمر - كأن نخيلنا الجرداء أنصاب أقمناها

لنذبل تحتها ونموت

« مدينة السندباد »

النخيل يكاد يتحول إلى أسطورة فى حياتنا العربية، فهو مصدر الخير والنماء والثراء. وفي العراق خصوصًا هو من أجمل ما تنبت الأرض وأغناها ثمرًا. وحين تصبح النخلة جرداء يجب قطعها واستبدالها بأخرى تزهر وتثمر ويأكل الناس منها وينتفعون بها. وقد سرى فى المعتقد الشعبى أن من يستأصل نخلة لابد أن يلقى حتفه وهو يفعل ذلك. لذا نرى فى كثير من البلاد التى يُزرع فيها النخل، أن النخلة العجوز العقيم الجرداء لا تُستأصل خوفًا من زوال البركة وتبقى هكذ

«كالأنصاب» التى يوردها السياب. وهى رغم عدم إثمارها وعدم فائدتها تبقى فوق رؤوسنا بينما نحن نذبل ونموت تحتها. و «النخل فى الوجدان العربى له مكانة عزيزة؛ لأنه من معبوداتهم المعروفة، وبقيت (نخلة نجران) إلى عهد قريب من الإسلام تُحَجُ ويُذْبَحُ عندها الهدى، وتُقَدَمُ لها الطقوس التعبدية الأخرى، لذلك تردد العيون عند قطع ثمرها، لا إعجابًا وانبهارًا، وإنما تقديسًا واحترامًا »(٢٦).
ومرة ثانية لا أستبعد أن تكون صورة النخيل هنا رمزًا مباشرًا إلى حكام العراق فى ذلك الوقت - وربما إلى الآن، ففى عهدهم تمر الأعوام الكثيرة «بلا مطر ولو قطرة/ ولا زهر ولو زهره»، وكأن التجويع ديدنهم، لا يثنيهم عنه أحد. ويظل الشعب العراقى معرضًا للذبول تحتهم ثم الموت. ومن ينظر إلى حالة الشعب العراقى اليوم لا يرى أن حالته اختلفت كثيرًا عما وضعه السياب فى «مدينة السندباد». فالرئيس النخلة باقٍ ، ولكن لا ثمر ولا تمر. ونسمع بين حين وآخر العراق يردد «عاش الزعيم.. عاشت النخلة » .

لذا لم يكن مستغربًا على السياب - فى وقته - أن يلجأ إلى الأسطورة وإلى المسيحية. فلجوؤه ليس رمزًا فقط، ولكنه هروب من واقع أدى به إلى الاغتراب فى النهاية روحًا وجسدًا. وهذا اللجوء إلى الأسطورة الغربية والمسيحية أثار حفيظة البعض من بنى وطنه. «وقد أكثر من استغلال قضية المسيح واقعًا ورمزًا، حتى خيل للبعض أنه متعصب، وأنه لا يرى سوى المسيح، مصلوبًا شهيدًا فى سبيل الحق، فى حين أن تاريخنا حافل برموز وقضايا كبيرة أخرى لا تقل عن قضايا المسيح، وقوفًا فى مستوى مهمتنا الفكرية، ومستوى الحدث والرسالة الشعرية ومنها قضية الحسين وقضية محمد ﷺ وأبى ذر والسموأل، ويخيل للبعض - ولعلهم على بعض حق أن الشاعر قد اعتمد الرموز المسيحية والرموز البابلية والرموز الأجنبية (ونسارع إلى القول أن الرموز المسيحية ليست أجنبية لأنها رموز شرقية، والشرق مهد الأديان السماوية) لكى يوهم أنه حديث تمامًا، وأنه ثائر على القديم، وأنه مثقف ثقافة شاعرية حديثة نموذجية »(٢٧).

والاستدراك الذى بين الأقواس فى هذه الفقرة من كلام جليل كمال الدين يوضح مدى التناقض الذى أوقع نفسه فيه. فهو يعيب على السياب اعتماده على إديث سيتويل - كما أشرنا عند تناول قصائد السياب فى هذا المقال - ويتحدث عن

المسيحيـة ورموزها كوارد علينا . وهذا كما يستدرك جليل - هنا - ليس صـحيحًا لأن المسحية نبعت من الشرق الذى نعيش فيه. وفى اعتقادى أن جليل كمال الدين يأخذ على السياب - إن كان له مأخذ - اعتماده على المسيحية الغربية، وما اختلط بها من دس وتحريف وخلط للأسطورة بالواقع.

وتأتى أسطورة العنقاء واحدة من الأساطير التى يستخدمها السياب فى إيصال رسالته إلى القارئ ، فـالشاعر فى نظر السياب يهدم الأبنية الشـعرية القائمة إن لم تكن تناسب عبقريته الشعرية،ليأتى هو بجديد من عنده . ومن عملية الهدم والبناء تتولد الاستمرارية الشعرية ويتولد الإبداع .

وهكذا الشعر حين يكتب القصيدة

فلا يراها بالخلود تنبض ،

سيهدم الذى بنى ، يقوض

• • •

فليهدم الماضى ، فالأشياء ليس تنهض

إلا على رمادها المحترق

منتشرًا فى الأفق . . .

وتولد القصيدة

« القصيدة العنقاء »

يستلهم السـياب أسطورة العنقاء فى هذه القصـيدة. والعنقاء Phoenix «فى الأسطورة المصرية، طائر جميل عاش فى الصحراء العربية خـمسمئة أو ستمئة عام ثم مات بحرق نفـسه فى النار، ثم عاد من جديد إلى الحـياة من رماده ليبـدأ حياة أخرى طويلة. وقد تعود الناس استخدامه رمزًا للخلود »[٢٨]. إن الصورة والصوت فى هذا المقطع من القـصيدة لـم يقصرا فى الوفـاء بالغرض الوظيـفى لاستـخدام الأسطورة، فالشاعر باحث عن نبض القصيدة وإذا ما افتقده فإنه «يهدم» و«يقوض» و «يهدم» مرة ثانية. وهذا الهـدم والتقويض يأتى للتخلص من رتابة القصيدة التى

لا يرضى عنها الشاعر. وقد يأخذ البعض ظاهر القول فيتهم الشاعر بما لم يقصد وبما ليس فيه. إن قولته: «فليهدم الماضى» لا يقصد بها أى ماضى غير ماضى القصيدة، ولا يجب أن نفهم الماضى هنا على أنه ماضى العرب أو لغتهم أو حضارتهم أو تراثهم. إن الهدم والتقويض ومن ثم البناء هو إضافة حقيقية للقصيدة العربية فى «مبناها ومحتواها» ويتوقف المرء أمام كثير من شعر السياب ليرى فيه أبياتًا نحنى لها رؤوسنا لما تحويه من معانى قوية ولغة تجمع الضدين: السهولة والعمق، الدارج المتداول الذى يقصد به غير المتداول وذلك بعض من رومانسيته الأولى.

تأتى بعد ذلك الانتقالة إلى أسطورتى أدونيس وعشتار . وهما، إضافة إلى الإشارات المسيحية من ذكر المسيح نفسه وصلبه وكفاحه، سيكونا العنصر المهيمن على الأجزاء التالية من دراستنا. تقول الأسطورة أن : «أدونيس شخص محبب إلى أفروديت إلهة الحب والجمال، قتله خنزير برى ذكر. ولكن زيوس آله السماء عند الإغريق، يسمح له أن يعيش فى دنيا الأرض أربع أشهر من كل عام مع بيرسيفونه أبنة زيوس ، وأربعة أشهر مع أفروديت، وأبرعة أشهر أخرى فى أى مكان شاء»[٣٠]. أما عشتار فهى «إلّهة الحب والحرب عند الأشوريين والبابليين»[٣١]. وفي الأسطورة السومرية يكون تموز هو الأخ الأصغر لعشتار. أما فى الأسطورة البابلية فهو عشيقها وأحيانًا ابنها. وكلا الأسطورتين تدخلان فى أساطير فينوس وأدونيس من جهة، وديميتر وبيرسيفونة من جهة أخرى، ومئات من أساطير الموت والعبث. ويموت تموز، فتحزن عليه عشتار حزنًا شديدًا وتقرر استعادته إلى الحياة بأن تغسل جروحه فى جدول يشفيه من جراحه. وعلى الفور تظهر علي أبواب الجحيم (فى الأسطورة الإغريقية). وحيث إن هناك أمرًا قديمًا بألا يدخل آرالو (الجحيم عند البابليين) إلا من تعرى من ملابسه لذا فقد وقف حارس عند كل باب ستمر منه عشتار ليخلع عنها جزءًا من ملابسها. فيبدأ بالتاج، ثم القرط، ثم القلادة، ثم المجوهرات على يديها وكفيها ورجليها، ثم الملابس التى على صدرها وعورتها. ورغم أن عشتار تعترض على ذلك إلا أنها تستسلم فى النهاية. وإبان حبس عشتار تفتقد الأرض حضور ملهمتها. ومن ثم تنسى الأرض بشكل لا يُصَدَّقْ جميع الفنون وسبل الحب فالنبات لا يثمر نباتًا، الخضرة

تضعف، لا يوجد دفء بين الحيوانات وبعضها البعض، وكذا الرجال لا يتوقون إلى النساء. ويتضاءل عدد السكان فى الأرض. وتلاحظ الآلهة بانزعاج النقص الشديد فى القرابين المقدمة من الأرض. وفى حمأة الغضب يطلبون من إرشيكيجال (شقيقة عشتار الغيورة الحاكمة) أن تطلق سراح عشتار. ويحدث ذلك. لكن عشتار ترفض العودة إلى وجه الأرض إلا إذا سُمِحَ لها بأخذ أخيها تموز معها. وتكسب قضيتها وتمر من البوابات السبع ثانية وهى منتصرة. وتضع ملابسها على عورتها ثم ملابسها المحلاة بالترتر، ثم الحزام، ثم سترة الصدر، ثم عقدها وبعده القرط، وأخيرًا تاجها. وبمجرد ظهورها تدب الحياة فى النبات ويزهر ثانية، وتمتلئ الأرض بالغذاء، وتستأنف الحيوانات دورها فى التكاثر. ويعود الحب بدل الموت إلى دوره بين الآلهة والناس(٣٢).

هذه هى أسطورة عشتار. ولنرى الآن كيف استلهمها السياب فى «مدينة السندباد» و «مدينة بلا مطر» .

أهذا أدونيس ، هذا الخواء ؟

وهذا الشحوب ، وهذا الجفاف ؟

أهذا أدونيس ؟ أين الضياء ؟

وأين القطاف ؟

مناجل لا تحصد ،

أزاهر لا تعقد ،

مزارع سوداء من غير ماء !

• • •

أدونيس ! بالانحدار البطولة

لقد حطم الموت فيك الرجاء

« مدينة السندباد »

ينتهى هذا المقطع من القصيدة بالقنوط وتحطيم «الرجاء» . إلا أن هذا القنوط يأتى متدرجًا بعد المرور بمراحل «الخواء» و «الشحوب» و «الجفاف» وغياب «الضياء»، وحقول بلا «قطاف» ولا قمح ولا أزاهر بذا تصبح الأرض سوداء بلا ماء. إلا أن مجىء عشتار يبعث الأمل من جديد:

عشتار قد أعادت الأسير للبشر ،

وكللت جبينيه الغضير بالثمر ،

« مدينة السندباد »

إلا أن هذا الأمل سرعان ما ينطفئ وتصبح عشتار مثل بقية سكان هذه القرية الجدباء الجرداء فى « مدينة السندباد » .

. . . وفى القرى تموت

عشتار عطشى ، ليس في جنبيها زهر ،

وفى يديها سلة ثمارها حجر

ترجم كل زوجة به ، وللنخيل

فى شطها عويل

« مدينة السندباد »

وكأننا بالشعر قد أدرك أن جميع محاولاته قد باءت بالفشل وأن بقاء حاله كما هو عليه أمر متكوب عليه .

وتشهد الأسطورة سيادة ذكورية مبعثها أن عشتار رغم أنوثتها وما عرفت به من سحر وجمال وقوة لم تستطع أن تعيد إلى بابل خضرتها ونماءها. ويأتى تذكير الأسطورة من أن تموز وهو إله راعى من بلاد سومر وبابل تجلد فى العالم الآخر كبديل لزوجته عشتار ، يبعث من رماده الطينى تحت عرائش العنب :

« صحا من نومه الطينى تحت عرائش العنب . .

صحا تموز ، عاد لبابل الخضراء يرعاها » .

وتوشك أن تدق طبول بابل ، ثم يغشاها
صفير الريح فى أبراجها وأنين مرضاها
وفى غرفات عشتار
تظل مجامر الفخار خاوية بلا نار

« مدينة بلا مطر »

تشهد هذه الأبيات تكثيفًا شديدًا لاستخدام الأسطورة وتفوق الذكر فيها. فنحن على أرض بابل وأمام تموز الزوج وعشتار الزوجة، ويكتب للزوج أن يكون هو مصدر النماء والخير لبابل. وتبقى عشتار على حالها. ولا أظن صورة «مجامر الفخار خاوية بلا نار» تخلو من إشارة جنسية بشكل أو بآخر. فتموز قد بعث لتوه وهو منشغل - رغم ما قد يكون عليه من ثمالة حيث دفن تحت عرائش العنب - بإعمار بابل بينما تظل عشتار فى انتظار تموز الذى لا تصله ولا يصلها. لذا تشهد الصورة انقلابًا شعوريًا غير متوقع. ويتمثل ذلك فى بقاء الأوضاع البابلية كما هى. وأهم مظاهرها خلو مجامر الفخار من النار فى غرفات عشتار وأيضًا عدم سقوط المطر .

هذه القصيدة تكمل ثورة السياب «على المدينة أو ردته على المدينة والثورة. إن المطر عند الشاعر رمز للخصوبة والعطاء والحياء ولاستمرارية الحياة. وانقطاع المطر يعنى العقم ويعنى الظلم ويعنى الجحيم والعذاب وحينما تكون المدينة بلا مطر فهى مدينة ظالمة، أهلها مظلومون. ولا أقرب أو أطوع من بابل - فى الأسطورة - عند الشاعر لتمثيل هذه المدينة الظالمة الهرة، حتى وإن اختلف المضمون بل إن السُتَرَ التى يلتجئ إليه الشاعر من رموز وأساطير، تجيز - عنده على الأقل، الثورة المشروعة فى تلك المدينة التى رفضها آنذاك. هاهى المدينة التى يورق ليلها نارًا بلا لهب»(٣٣) .

تؤوب آلهة الدم، خبز بابل، شمس آذار .
ونحن نهيم كالغرباء من واد إلى واد
لنسأل عن هداياها

• • •

عذارنا حزانى ذاهلات حول عشتار
يغيض الماء شيئًا بعد شيء من شيء من محياها،
وغصنًا بعد غصن تدبل الكرمة.

• • •

وسار صغار بابل يحملون سلال صّغار
وفاكهة من الفخار قربانًا لعشتار
ويشغل خاطف البرق،
بظل من ظلال الماء والخضراء والنار،
وجوههم المدورة الصغيرة وهى تستسقى.

• • •

على هبة من الغيمة.
على رعشات ماءٍ ، قطرةٌ همست بها نسمة
لتعلم أن بابل سوف تُغسلُ من خطاياها !

« مدينة بلا مطر »

ورغم احتياج الصغار والزرع لماء المطر، إلا أن أول قطراته ستكون لتطهير بابل من ذنوبها. وبهذا المشهد التطهيرى البحت قد تكتب بداية الخير لبابل.

بابل وعشتار وتموز عناصر أسطورية ثلاثة كونت شكل الأسطورة فيما توقفنا عنده من قصائد بدر شاكر السياب : «مدينة السندباد»، «القصيدة والعنقاء»، «مدينة بلا مطر»، و «أنشودة المطر». وإذا كنا قد انتهينا إلى أن اللجوء إلى الأسطورة هو شكل من أشكال الاغتراب عند السياب، فإن الاغتراب فى قصيدة «احتراق» يختلف كثيرًا عن الاغتراب فى القصائد الأربع السابقة.

«احتراق» تمثل مجموعة إسقاطات نفسية للشاعر أراد تحقيقها فى عالمه الأرضى فلم يستطع. لذا كانت القصيدة وسيلته. معروف عن السياب قبح وجهه

ومعروف أن واحـدة من الجنس الآخر لم تقع فى حبـه، ومعروف ثالثًا أن جـميع قصص حبه للجنس الآخر كانت من جـانبه فقط. لذا لم يكتب له أن يعيش قصة حب مكتـملة، حتى أن زواجه كـان زواجًا تقليـديا. لذا فإن الصـورة التى نراها للمرأة فى قصيدة «احتراق» هى صورة لا صلة لها بواقع السياب :

وحتى حين أصهر جسمك الحجرى فى نارى

وأنزع من يديك الثلج ، تبقى بين عينينا

صحارى من ثلوج تنهك السارى ،

• • •

ولكن انتظار الحب لقيا . . . أين لقيانا ؟

تمزق جسمك العارى

تمزق ، تحت سقف الليل ، نهدك بين أظفارى

تمزق كل شىء من لهيبى ، غير أستار

تحجب فيك ما أهواه .

« احتراق »

والمفروض أن هذا التـمكن من جسـد من يحبهـا كفيـل أن يروى ظمأه إلى الجنس الآخر، فاستحضار جسم المرأة فى هذه القصيدة هو استحضار أسطورى كما في حالة بيـجماليون. «فـفى الأسطورة الإغريقية أن بيـجماليون قـام بنحت تمثال لامرأة مثـالية وعلى الفور وقع فى حـبه. ،حينما رأت أفـروديت - إلَهة الحب - ولاءه لذلك التمثال وعبادته له وهبته الحيـاة - فأصبح امرأة حقيقية[٣٤]، وأعطتها اسم جالاتيا. ثم تزوج بيجماليـون جالاتيا المرأة التى صنعها بيديه»[٣٥]. وإذا كان بيجماليـون قد نحت تمثال من يحب من الجنس الآخر من العاج، فـإن السياب قد نحته من الحـجارة. فبيجـماليون كان ملكًا لقـبرص أما السياب فـملك على نفسه فقط. من ثم اختلفت المادتان اللتـان صُنعا منهما التمثـالان - وقد كتب برناردشو (١٨٦٥ - ١٩٥٠) مسرحيـة كوميدية بعنوان *«بيجماليون»* (١٩١٢) مستلهمًا تلك الأسطورة.

ومن ثم يدرك السياب استحالة تحقيق رغباته فى جسد المرأة الأسطورة. فنجده يصحو على الواقع المر :

كأنى أشرب الدم منك ملحًا ، ظلّ عطشانًا

من استسقاه . أين هواك ؟ أين فؤادك العارى ؟

« احتراق »

ذلك الإدراك للواقع المر يتلخص فى أنه يعيش ذكريات وأخيلة فقط وليس تجربة حقيقية فيما مضى من أيامه :

أسد عليك باب الليل ثم أعانق البابا

فألثم فيه ظلى ، ذكرياتى ، بعض أسرارى

وأبحث عنك فى نارى

فلا ألقاكِ ، لا ألقِىَ رمادُك فى اللظى الوارى

« احتراق »

واستحضار صورة المحب على الشكل الذى يريده الشاعر ليس جديدًا فى تناوله - ولقد فعلها جورج جوردون (١٧٨٨ - ١٨٢٤) المعروف باسم لورد بايرون فى قصيدته «فرانسيسكا سليلة ريمينى Francesca of Rimini » التى تشبه إلى حد ما قصيدة السياب « احتراق » . يختم بايرون قصيدته قائلا :

While Thus One Spirit Told Us of Their Lot ,

The Other Wept , So That With pity's Thralls

I Swoon'd , As If By Death I Had Been Smote

And Fell Down Even As Dead Body Falls .(٣٦)

وترجمة هذه الأبيات :

بينما روح تخبرنا عن حظيهما

كانت الأخرى تبكى ، ومن شدة الاشفاق

فقدت وعيى ، كما لو كان الموت قد أصابنى

حتى أنى سقطت ميتًا كما يسقط الأموات

وقد نجد نفس المعنى فى ختام قصيدة السياب حيث يقول :

أريدك فاقتلينى كى أحسك

واقتلى الحجرا

بفيض دم ، بنار منك . . . واحترقى بلا نار !

« احتراق »

فالموت فى ختام القصيدتين هو الوسيلة الوحيدة للقاء؛ لأن لقاء الجسد قد استحال فى الحياة الدنيا. ومن ثم يكون لقاء الروحين فى العالم الآخر أمرًا ميسورًا من وجهة نظر الشاعرين. ونجد، كذلك، نفس المعنى عند إلياس أبو شبكة (ت: ١٩٤٧) فى قصيدة عنوانها « شهوة الموت » :

| | |
|---|---|
| الهـوى إذ اتَّقَـدْ | كـان للبلىَ طريـقْ |
| فـلنَمُـتْ يدًا بيـدْ | ولْنُغَـيَّبْ البـريق |
| بين شهـوة الجسـد | والـرحيـق[٣٧] |

إلا أن السياب أغرق فى تفاصيل فشل حبه إغراقًا يحاول من بعده أن يبرر لجوءه إلى آخر السبل وهو الموت. لقد حاول صهر جسد محبوبته «الحجرى» وحاول نزع «الثلج» من يديها إلا أن محاولته باءت بأول فشل تمثل فى صحارى من ثلوج نتيجة تلك المحاولة. وحين يئس من اللقاء استحضر جسد محبوبته وأخذ يشفى غليله منه ومنها، فمزقه ومزق نهدها، وإجمالا فقد تمزق كل جسدها. وكل ذلك وقع بفعل الحب والشوق إلى اللقيا. الشاعر يجبن أن يعلن أنه مزق جسدها بيديه، واستبدل ذلك باللهيب الذى لم يصل إلى مكان ما فى جسدها :

تمزق كل شىء من لهيبى ، غير أستار

تحجب فيك ما أهواه

وبذلك يظل ، حتى حين استحضر محبوبته فى القصيدة، عاجزًا عن إشباع رغبة الجسد التى دمرته تمامًا وأدت به إلى البحث عن الموت والخلاص من نفسه

المتعبة. وبذا يكون طلب الموت صورة من صور الاغتراب التى ميزت هذه القصائد من بين القصائد الأخرى التى تناولناها بالدراسة.

ونخلص من هذه الدراسة إلى أن السياب استخدم الأسطورة فى القصائد الخمس التى تعرضنا لها كوسيلة للهروب من واقع لا يستطيع مواجهته بصراحة فمثلت الأسطورة هنا أداة رمزية استخدمها ببراعة واقتدار. كما أنه لم يستخدم الأسطورة الإغريقية فقط وإنما لجأ إلى الأسطورة الشرقية والعربية. وهو بذلك ينفى ما يعتقد البعض أن السياب إنما استخدم الأسطورة الغربية الإغريقية فقط. كما أنه استخدم الموروث المسيحى من إشارات صريحة إلى العذراء والمسيح والمذبح والعازر وليس فى ذلك ما يشين السياب. فالمسيحية نشأت فى الشرق وبين جنبات عالمنا العربى، لذا فلا نرى غرابة أن يشار إلى الرموز المسيحية من وقت لآخر فى شعر السياب. ويلاحظ إنه يشير إلى المسيحية باحثًا عن الخلاص الذى يعتبر السيد المسيح رمزًا صريحًا له. إن استخدام الأسطورة عند السياب لا يشوبه تصنع أو ابتذال، إنما هو يأتى طبيعيًا ومتمشيًا مع القصيدة ويدخل فى نسيجها لفظًا ومعنى. ولا تشطط القصيدة فى استخدام الأسطورة حتى تحيلها إلى طلسم يصعب على القارئ فهمه دون الرجوع إلى قائمة طويلة من المراجع التى تفك الرموز المختلفة للقصيدة. ذلك ما فعله تى. إس. إليوت فى قصيدة *«الأرض اليباب»*. وذلك ما ابتعد عنه السياب أيما ابتعاد فى جميع قصائده .

## هوامش :

١ - د. يوسف عــز الدين، *«التجديـد في الشعر العربي الحـديث: بواعثه النفسـية وجذوره الفكرية»* (جدة : كتاب النادى الأدبى الثقافى، رقم ٣٥، ط١، ١٩٨٦)، ص ص ١٦٢ - ١٦٣ .

٢ - السابق ، ص ١٦٢ .

٣ - حسن تـوفيق ، *«أزهار ذابلة وقصائد مـجهولة»* (بيروت : المؤسسة العـربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨١)، ص ص ٧ - ٨ .

٤ - الأقواس من عندى .

٥ - د. إحســان عبـاس ، *«اتجاهات الشعر العربي المعاصر»* (عمـان: دار الشروق للنشر والتوزيع، ط٢ ، ١٩٩٢)، ص ص ٧١ - ٧٢ .

٦ - أحمد عودة الله الـشقيرات، *«الاغتراب فى شعر بـدر شاكر السياب»* (عمان: دار عمار للنشر والتوزيع، ط١ ، ١٩٨٧) ، ص ص ١١ - ١٧ .

٧ - جليل كمال الدين ، *«الشعر العربي الحديث وروح العصر»* (بيروت: دار العلم للملايين، ط١ ، ١٩٦٤) ، ص ١٨٤ .

٨ - أحمد عودة الشقيرات ، *«الاغتراب فى شعر بدر شاكر السياب»* ، ص ص ٧٩ - ٨٠ .

٩ - السابق ، ص ٧٧ .

١٠ - السابق ، ص ٧٨ .

١١ - السابق ، نفس الصفحة .

١٢ - السابق ، ص ص ٧٩ - ٨٠ .

١٣ - جليل كمال الدين ، السابق ، ص ١٩٣ .

١٤ - السابق ، نفس الصفحة .

١٥ - د. إبراهيم السـامرائى ، *«لغة الشعر بين جيلين»* (بيروت : دار الثـقافة ، د. ت.) ، ص٢١٩ .

١٦ - الكويت : دار المعرفة ، ١٩٨٤ .

١٧ - د. يوسف عز الدين *«التجديد فى الشعر العربي الحديث»* ، ص ص ١٧٠ - ١٧١ .

١٨ - جليل كمال الدين ، السابق ، ص ص ١٨٥ - ١٨٦ .

١٩ - السابق ، ص ١٨٧ .

٢٠ - السابق ، ص ١٩٣ .

٢١ - د. إبراهيم السامرائى ، السابق ، ص ص ٢٣٦ - ٢٣٧ .

٢٢ - محمد على الصابونى ، *«النبوة والأنبياء»* (مكة المكرمة: الناشر حسن عباس شرتيلى، وقف لله تعالى، ط٢ ، ١٩٨٠) ، ص ٢٠٠ .

٢٣ - جليل كمال الدين ، السابق ، ص ٣٠٠ .

٢٤ - شهاب الدين محمد بن أحمد الأبشيهى ، *«المستطرف فى كل فن مستطرف»* (بيروت: منشورات مكتبة الحياة، المجلد الثانى ، ١٩٩٤) ، ص ١٠٧ .

٢٥ - د. إبراهيم السامرائى ، السابق ، ص ص ٢٣١ - ٢٣٢ .

٢٦ - د. أنور أبو سـويلم، *«دراسات فى الشعر الجاهلى»* (بيروت: دار الجيل، ط١، ١٩٨٧)، ص ١٢٤ .

٢٧ - جليل كمال الدين ، السابق ، ص ص ٣٠٠ - ٣٠١ .

28 -*Wabster's New Twentieth Century Unabridged Dictionary , 2nd. edn*, (1983), p. 1348 .

29 - Alex Preminger , *et.al., The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (New Jersey : Priinceton University Press, 1993), p.90.

30 - *Webster's New Twentieth Century Unabridged Dictionary*, p. 20 .

31 - Ibid ., p. 755 .

32 - Will Durant , *The Story of Civilization : Part One : Our Oriental Heritage* ( NewYork : Simon and Schuster , 1954 ) , pp. 238-239 .

٣٣ - جليل كمال الدين ، السابق ، ص ٢٠٧ .

٣٤ - الجملة الاعتراضية من عندى .

35 - Richard Abcarian and Marvin Klotz , eds , *Literature : The Human Experience* ( New york : St. Martin's Press, 3rd. edn. , 1982) , p. 839.

36 - Frederick Page , ed. , *Byron Poetical Works* ( Oxford University Press, 1979 ) , p. 389 .

٣٧ - د. الطاهر أحـمـد مكى ، *« الشعر العربى المعاصر : روائعه ومدخل لقراءته »* ، (القاهرة: دار المعارف ، ط٤ ، ١٩٩٠) ، ص ٢١٠ .

# المراجع

## أ. الكتب العربية :

- أحمد، د. حامد أبو. «*نقد الحداثة*». الرياض : مؤسسة اليمامة الصحفية، كتاب الرياض ٨، ١٩٩٤.

- ـــــــــ. «*الخطاب والقارئ: نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة*». الرياض :مؤسسة اليمامة الصحفية، كتاب الرياض ٣٠، يونيو ١٩٩٦.

- إبراهيم، د. عبد الحميد. «*الأعمال الكاملة : الوسطية العربية، مذهب وتطبيق، الكتاب الخامس، حلم ليلة القدر ـ رواية عربية*». القاهرة : دار المعارف، ١٩٩٥.

- أبشيهى، شهاب الدين محمد بن أحمد. «*المستطرف فى كل فن مستظرف*». بيروت : منشورات مكتبة الحياة، مجلد ٢، ١٩٩٤.

- *الخليج الثقافى*. ملحق العدد ١٠٠٩ (٤٠). الإثنين ١١ يناير ١٩٨٢.

- ـــــــــ. ملحق العدد ١٠٢٣ (٤٢). الإثنين ٢٥ يناير ١٩٨٢.

- توفيق، حسن. «*أزهار ذابلة وقصائد مجهولة*». بيروت : المؤسسة العربية لدراسات والنشر، ط١، ١٩٨١.

- جريدة «*الرياض*»، العدد ٩٧٩٦. مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، المملكة العربية السعودية.

- جريدة «*عكاظ*». العدد ١٠٤٧٤، مؤسسة عكاظ الصحفية، جدة، المملكة العربية السعودية.

- حنفى، د. حسن. «*مقدمة فى علم الاستغراب*». بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٢.

- سامرائى، د. إبراهيم ال. «*لغة الشعر بين جيلين*». بيروت : دار الثقافة، د.ت.

- سويلم، د. أنور أبو. «*دراسات فى الشعر الجاهلى*». بيروت : دار الجيل، ط١، ١٩٨٧.

- شقيرات، أحمد عودة الله. «*الاغتراب فى شعر بدر شاكر السياب*». عمان : دار عمار للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٧.

- شكعة. د. مصطفى ال. *«الشعر والشعراء فى العصر العباسى»*. بيروت : دار العلم للملايين، ط ٥، ١٩٨٠.

- ــــــــــ. *«الأدب الأندلسى : موضوعاته وفنونه»*. بيروت : دار العلم للملايين، ط٦، ١٩٨٦.

- صابونى، محمد على ال. *«النبوة والأنبياء»*. مكة المكرمة : الناشر حسن عباس شربتلى، وقف لله تعالى، ط٢، ١٩٨٠.

- ضيف، د. شوقى. *«الشعر والغناء فى المدينة ومكة لعصر بنى أمية»*. القاهرة : دار المعارف، ١٩٧٩.

- عباس، د. إحسان. *«تاريخ النقد الأدبى عند العرب : نقد الشعر من القرن الثانى حتى القرن الثامن الهجرى»*. بيروت: دار الثقافة، ط ٢، ١٩٧٨.

- ــــــــــ. *«اتجاهات الشعر العربى المعاصر»*. عمان : دار الشروق للنشر والتوزيع، ط ٢، ١٩٩٢.

- عنانى، د. محمد. *«المصطلحات الأدبية الحديثة : دراسة ومعجم إنجليزى عربى»*. القاهرة : الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان، سلسلة أدبيات، ١٩٩٦.

- عظمة، د. نذير ال. *«بدر شاكر السياب وإديث سيتويل»*. الكويت : دار المعرفة، ١٩٨٤.

- عز الدين، د. يوسف. *«التجديد فى الشعر العربى الحديث : بواعثه النفسية وجذوره الفكرية»*. جدة : كتاب النادى الأدبى الثقافى، رقم ٣٥ ط ١، ١٩٨٦.

- غذامى، د. عبد الله ال. *«المرأة واللغة»*. الدار البيضاء / بيروت : المركز الثقافى العربى، ١٩٩٦.

- غزالى، محمد ال. *«تراثنا الفكرى فى ميزان الشرع والعقل»*. القاهرة، دار الشروق، ط١، ١٩٩١.

- فاضل، جهاد. *«قضايا الشعر العربى الحديث»*. بيروت : ١٩٨٤.

- قبانى، نزار. *«الأعمال الكاملة»*. بيروت : منشورات نزار قبانى، ط١٣، ١٩٣٣.

- ــــــــ. *«قصيدة بلقيس»*، ١٩٨٢.

- كمال الدين، خليل. *«الشعر العربى الحديث وروح العصر»*. بيروت : دار العلم للملايين، ط ١، ١٩٦٤.

- مكي، د. الطاهر أحمد. «الشعر العربي المعاصر : روائعه ومدخل لقراءته». القاهرة: دار المعارف، ط ٤، ١٩٩٠.

- ناجي، إبراهيم. «ديوان إبراهيم ناجي». بيروت : دار العودة : ١٩٨٨.

- يسوعي، الأب لويس شيخو ال. «شعراء النصرانية : قبل الإسلام». بيروت : منشورات دار المشرق، ط٣، ١٩٦٧.

## ب. المراجع الأجنبية :

- Abcarian, Richard, and, Klotz, Marvin, eds. *Litearure : The Human Experience.* New York : St. Martin's Press, 3 rd. edn., 1982.

- Brooks, Cleanth, and, Warren, Robert Penn. *Modern Rhetoric,* 4th edn. New York : Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1979.

- ________________ *The Well Wrought Urn : Studies in The Structure of Poetry.* London : Macmillan, 1949.

-Bush, Douglas. *Andrew Marvell.* New York : Twayne Publishers, Inc., 1964.

- Bell, Michael. *F.R. Leavis.* London : Macmillan, 1988.

- Bonlton, Marjorie. *The Anatomy of Language.* Routeledge and Kegan Paul Ltd., 1971.

- Durant, Will : *The Story of Civilization, Part One Our Oriental Heritage.* New York : Simon and Scuster, 1954.

- Eliot, George. **Adam Bede.** London : Penguin Books, 1980.

- Gibaldi, Joseph, and, Achtert, Walters. *MLA Handbbok for Writers of Research Papers, Theses, and Dissertations.* New York : MLA, 1980.

- Leavis, F.R. *The Living Principle : "English" as a Discipline of Thought.* London : Macmillan : 1975.

- ________________. "Literary Criticism and Philosophy, in *Twentieth Century Literary Criticism : A Reader,* e d . K.M.Newton. London : Macmillan, 1988.

- Lord, George de F. *Andrew Marvell.* New Jersey : Prentice Hall, Inc., 1968.



- Mills, Sara, ed. ***Language and Gender : Interdisciplinary Perspectives.*** London : Penguin, 1995.

- Newton, K.M. ***Theroy Into Practice.*** Macmillan, 1990.

- Preminger, Alex, et. al. ***The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics.*** New Jersey : Princeton Univresity Press, 1993.

- Page, Frederick, ed. ***Byron Poetical Works.*** London : Oxford University Press, 1979.

- Richards, I. A. ***Principles of Literary Criticism.*** Routeledge, 1932.

- Sigg, Eric. ***The American T .S. Eliot.*** London : Cambridge University Press, 1989.

- Sampson, George. ***The Concise Cambridge History of English Literature.*** London : Cambridge University Press, 3rd edn, 1975.

- Shakespeane, William. ***The Riverside Shakespeare.*** Boston : Houghton Mifflin Company, 1974.

- ***Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language : 1990.***







| رقم الإيداع | ١٩٩٧ /٨٤٥١ |
| --- | --- |
| I. S. B. N<br>الترقيم الدولى | 977 - 10 -0135 - 2 |